



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**La interculturalidad crítica y funcional en el discurso
de Candelario Navarro en la novela *Canto de sirena* de
Gregorio Martínez**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con
mención en Literatura Peruana y Latinoamericana

AUTOR

Paul Christian BUSTAMANTE RAMOS

ASESOR

Jorge Antonio VALENZUELA GARCÉS

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Bustamante, P. (2017). *La interculturalidad crítica y funcional en el discurso de Candelario Navarro en la novela Canto de sirena de Gregorio Martínez*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

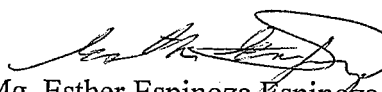
A los veintisiete días del mes de junio de dos mil diecisiete, siendo las 11.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Mg. Esther Espinoza Espinoza (Presidente), Dr. Jorge Valenzuela Garcés (Asesor), Dr. Richard Leonardo Loayza (Informante), Dr. Nécker Salazar Mejía (Informante) y Mg. Américo Mudarra Montoya (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **La interculturalidad crítica y funcional en el discurso de Candelario Navarro en la novela *Canto de sirena* de Gregorio Martínez**, presentada por el señor Paul Christian Bustamante Ramos Bachiller en Literatura para optar el Grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.


Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.

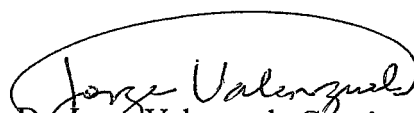
Muy Bueno (18)


Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana** al bachiller **Paul Christian Bustamante Ramos**.

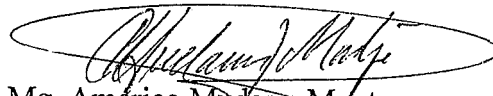
El acto académico de sustentación concluyó a las **12.15** horas.


Mg. Esther Espinoza Espinoza
Presidente
Profesora Principal D.E.


Dr. Richard Leonardo Loayza
Informante
Profesor Auxiliar T.C.


Dr. Jorge Valenzuela Garcés
Asesor
Profesor Principal T. C.


Dr. Nécker Salazar Mejía
Informante
Profesor Contratado


Mg. Américo Mudarra Montoya
Miembro
Profesor Asociado D.E.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Hernán y Marcela, porque sin su amor, consejos y apoyo nada hubiera logrado.

ÍNDICE

	Página
Introducción.....	5
Capítulo I. Acercamiento teórico al estudio de la interculturalidad	11
1.1. Estudio teórico sobre la interculturalidad	11
1.2. Categorías alrededor de la interculturalidad	14
1.2.1. Cultura	14
1.2.2. Discurso	17
1.2.3. Hegemonía	18
1.2.4. Subalternidad	20
1.2.5. Provincializar	21
1.2.6. Pulsión sexual	22
Capítulo II. Estado de la cuestión: los estudios críticos sobre <i>Canto de sirena</i>	24
2.1. 1977: se publica <i>Canto de sirena</i>	25
2.2. Los estudios críticos sobre <i>Canto de sirena</i>	27
Capítulo III. Aspectos del discurso de Candelario desde una posición intercultural crítica	38
3.1. La historia en <i>Canto de sirena</i>	38
3.2. Una realidad compleja	41
3.3. Provincializando la cultura oficial	43
3.4. Aspectos del discurso de Candelario	45
3.4.1. Sobre la religión: la desmitificación del dogma	45
3.4.2. Sobre la ciencia	48
3.4.3. Sobre la gastronomía	51

3.4.4. Sobre los remedios	53
3.4.5. Sobre el hablar de Candelario	54
3.4.6. Sobre el humor “fálico” popular	56
3.4.7. Sobre la cultura dominante: la voz crítica de Candelario Navarro	60
Capítulo IV. Aspectos del discurso de Candelario desde una posición intercultural funcional	62
4.1. Aspectos del discurso de Candelario	63
4.1.1. Candelario y su monomanía al sexo: la reafirmación del estereotipo del negro de la cultura criolla colonial	63
4.1.2. Candelario y su práctica contestataria: eludiendo la confrontación	67
4.1.3. Candelario y su representación de la mujer: estrategias del discurso patriarcal	71
4.1.3.1. La mujer en la esfera sexual	72
4.1.3.1.1. La mujer lujuriosa	73
4.1.3.1.2. La mujer hipócrita	75
4.1.3.1.3. La mujer no sexualizada	76
4.1.3.2. La mujer en otras esferas: cultura y política	77
4.1.3.2.1. Esfera de la cultura	77
4.1.3.2.2. Esfera política	80
4.1.3.3. La mujer subalternizada	81
4.1.4. La marginalidad de Candelario: la historia de un penitente social	83
Conclusiones	90
Referencias bibliográficas	95

INTRODUCCIÓN

He elegido como objeto de estudio la novela *Canto de sirena* de Gregorio Martínez.¹ Esta es una de las novelas más reconocidas dentro de los estudios de literatura peruana contemporánea. Desde su publicación en 1977, la obra ha conseguido ser objeto de lecturas y relecturas de la crítica ya sea por alguna característica temática, narrativa o estructural.

Dentro de los distintos temas de investigación que han elegido los críticos para reconocer la propuesta narrativa en *Canto de sirena*, se halla el de la representación sostenida del habla popular afroperuana, el de la presentación de estructuras narrativas provenientes de la oralidad, el de trabajar un humor irreverente frente a ciertas “convenciones” sociales, y el de ofrecer una crítica a la cultura hegemónica occidental desde la cultura popular. Por nuestra parte, hemos elegido como tema para este trabajo de investigación el aspecto intercultural que propone la novela a través del discurso del protagonista Candelario Navarro.

¹ En el desarrollo del trabajo, citaremos de la primera edición de la obra de Gregorio Martínez, es decir, la elaborada por la editorial Mosca Azul en 1977.

Mi elección por el discurso intercultural en *Canto de sirena* como tema de investigación tiene su punto de partida en la primera lectura que realicé de la obra de Martínez. Su estructura acrónica y dialogante, así como su contenido de temas diversos, —y si le añadimos los elementos del paratexto que incrementan su dificultad de aprehensión semántica-estructural—, lograron despertar una admirable curiosidad por saber cómo la crítica había procesado tan complejo libro desde su aparición.

Lo que encontré en la Biblioteca Nacional —luego de abrir cajas y cajas de periódicos de finales del 70, algunos ya desaparecidos— fueron las primeras entrevistas y comentarios en diarios que seguían las declaraciones interpretativas del autor, quien buscaba representar de manera comprometida a una clase social determinada: la del campesino costeño mestizo de origen africano.

Posteriormente, recolecté los diversos artículos periodísticos y científicos, así como los libros y las tesis que habían tratado la novela de Martínez. Una parte de estos escritos se enfocaron en el plano de las estrategias narrativas con las que el autor había trabajado para recrear una oralidad afroperuana. Otra parte de los escritos se orientó hacia el plano de la historia, en los que se analizaba y resaltaba el pensamiento y proceder del protagonista como representante de la cultura popular. Esta segunda parte —para entonces sin fisura crítica alguna— fue el punto de partida para elaborar una relectura de la novela de Martínez.

A partir de lo dicho, se planteó el problema de la investigación: ¿Cómo se presenta la interculturalidad en el discurso de Candelario Navarro, protagonista de la novela *Canto de sirena*? De esta pregunta principal, se generan dos específicas: la primera, ¿en qué aspectos y basado en qué presupuestos el discurso de Candelario Navarro cuestiona la cultura oficial criolla?, y, la segunda, ¿en qué aspectos y por qué el

discurso de Candelario Navarro no consigue subvertir del todo el estereotipo del sujeto negro construido por la ideología oficial criolla?

De las preguntas específicas planteadas, es la primera la que ha sido reiteradamente respondida en diversos textos, entre los que destacan las siguientes tesis: *Rasgos y aspectos del humor popular y carnavalesco en Canto de sirena* de Sara Rondinel Pineda (1993) y *Canto de sirena de Gregorio Martínez: una propuesta de lectura* de Milagros Carazas Salcedo (1997).²

Con respecto a la segunda pregunta específica, esta no ha sido objeto de atención, a lo sumo los siguientes trabajos que menciono: “¿Canto de sirena o canto de sileno?” de Max Silva (1980) (es una breve entrevista-analítica al doctor Alberto Segúin sobre la conducta del personaje); *La letra y los cuerpos subyugados: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas* de Carolina Ortiz (1999) (es un libro que analiza la obra de Martínez a través de las categorías que menciona en su título, no obstante, el número de páginas que le dedica a *Canto de sirena* es limitado); “Márgenes interiores y horizonte social: una aproximación a *Canto de sirena* de Gregorio Martínez” de Jorge Valenzuela (2005) (es un artículo breve, pero que analiza desde el inicio el tema de la marginalidad en Candelario), y “Las aventuras sexuales de Don Candelario: Las trampas de la masculinidad en *Canto de Sirena* de Gregorio Martínez” de Margarita Saona (2013) (es un artículo que analiza las proeza sexuales de

² Otros textos importantes que responden a la primera y segunda pregunta específicas, aunque su centro de atención de investigación es otro (por ejemplo, la oralidad, la técnica narrativa), son: Gloria Macedo Janto (2008), *Canto de sirena: oralidad y memoria*; Jorge Marcone (1997), *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y reinscripción del discurso oral*; Blas Puente Baldoceda (2002), *Poética narrativa en Canto de sirena de Gregorio Martínez. Estilo, narración e ideología*; Jorge Valenzuela (1995), *La cultura de la marginalidad en la novela peruana de los 70*; Juan Duchesne (1984), “Etnopoética y estrategias discursivas en Canto de sirena”; Marina Gálvez Acero (1992), “Narrativa y testimonio popular: Gregorio Martínez”; James Higgins (2003), “El racismo en la literatura peruana”; Eduardo Huárag (2007), “Gregorio Martínez: Reinterpretación literaria del conocimiento y la cultura convencional”, entre los principales que tratan la obra.

Candelario respecto al estereotipo de la hipermasculinidad negra y la subversión del orden dominante).

El aporte de nuestra investigación radica en postular y explicar la complejidad con que se da la interculturalidad en el discurso de Candelario Navarro. Esta contribución muestra —de manera ordenada— los aspectos en que la crítica del personaje principal subvierte la cultura oficial, así como aquellos en que el discurso del protagonista no se aleja del estereotipo del sujeto negro. En ese marco, la presente investigación se inscribe dentro de los aportes que buscan repensar el discurso de Candelario como respuesta contrahegemónica del discurso oficial criollo.

A partir de lo dicho, en esta investigación sostenemos como hipótesis principal que, en la novela *Canto de sirena*, el discurso de Candelario Navarro sobre la interculturalidad posee dos momentos: uno en el que se cuestiona aspectos del conocimiento establecido por la cultura oficial, y que corresponde a su *discurso crítico intercultural*; y otro, el del *discurso intercultural funcional*, en el que lo expresado por el protagonista como colaborador de los intereses y la lógica de la cultura criolla terminan por ubicarlo al margen de su grupo impidiendo que se subvierta por completo el estereotipo del sujeto negro.

De la hipótesis principal, se desprenden dos hipótesis específicas. La primera sostiene que, en cuanto a la religión, la ciencia, la medicina, la gastronomía y la oralidad, el discurso de Candelario Navarro responde a una *crítica intercultural* que se basa en una cultura popular que cuestiona el conocimiento de la cultura oficial criolla. La segunda hipótesis sostiene que, en cuanto a la práctica sexual y sus intereses económicos, el discurso del protagonista responde a un *discurso intercultural funcional* al sistema hegemónico, el cual termina impidiendo que se subvierta de manera completa el estereotipo del sujeto negro construido por la ideología criolla.

Así, nuestra investigación tiene como objetivo principal explicar las dos actitudes que el discurso de Candelario Navarro asume frente a la interculturalidad: una en la que se cuestiona la cultura oficial (interculturalidad crítica) y otra en la que se colabora a favor de la ideología hegemónica criolla (interculturalidad funcional). Como objetivos específicos, nos planteamos, en primer lugar, explicar cómo el *discurso crítico intercultural* de Candelario Navarro cuestiona el conocimiento de la cultura oficial en lo que respecta a la religión, la ciencia, la medicina, la gastronomía y la manera en que debe hablarse. El segundo objetivo específico es el fundamentar cómo la práctica sexual y los intereses económicos en el discurso del protagonista responden a un *discurso intercultural funcional* a favor de la ideología oficial criolla.

Para el logro de los objetivos indicados, se cuenta con diversas categorías de análisis como cultura, discurso, hegemonía, subalternidad, provincialización y pulsión sexual, las cuales trabajan alrededor de la categoría principal que es la *interculturalidad*. En cuanto a la metodología, la tesis ha asumido, en una primera etapa, la búsqueda y selección de fuentes de información para su posterior fichaje. En un segundo momento, se ha pasado al análisis estructural para determinar las funciones de los enunciados dentro de la narrativa de la novela. Finalmente, se ha realizado una lectura crítica de las ideas acerca de la obra de Martínez a través de las herramientas teóricas —ya mencionadas arriba— provenientes del campo de los Estudios Culturales.

Por último, el desarrollo de la tesis comprende cuatro capítulos. El capítulo I, “Acercamiento teórico al estudio de la interculturalidad”, corresponde al marco teórico de la investigación. En este se define la interculturalidad y las dos perspectivas que uno puede asumir frente a aquella: crítica o funcional. Además, en este capítulo, se precisa otros términos como cultura, discurso, hegemonía, subalternidad, provincialización y

pulsión sexual que giran alrededor de estas dos perspectivas de la interculturalidad, y que servirán para el análisis del discurso de Candelario.

El capítulo II, “Estado de la cuestión: los estudios críticos sobre *Canto de sirena*”, aborda la bibliografía sobre la novela de Martínez. En esta parte del trabajo se incide en los aportes que los diversos críticos señalaron acerca de la actitud social que asume Candelario a lo largo de su vida. El contenido de este capítulo está estructurado cronológicamente, es decir, según la fecha en que se realizó el comentario o investigación.

El capítulo III, “Aspectos del discurso de Candelario desde una posición intercultural crítica”, explica cómo el *discurso crítico intercultural* de Candelario Navarro cuestiona el conocimiento de la cultura oficial criolla a partir del saber popular de su comunidad. La estructura de este capítulo está dada por los distintos aspectos en el que el protagonista interviene cuestionando su fundamento. Estos son la religión, la ciencia, la medicina, la gastronomía y la manera en que se habla.

El capítulo IV, “Aspectos del discurso de Candelario desde una posición intercultural funcional”, presenta y analiza los aspectos de la vida de Candelario que lo configuran dentro de los intereses y la lógica criolla. Estos aspectos son el poder económico y la práctica sexual desmedida, los cuales lo llevan a cosificar a la mujer y a terminar siendo un marginado de su comunidad por haber apoyado de manera funcional el discurso ideológico criollo patriarcal.

CAPÍTULO I

ACERCAMIENTO TEÓRICO AL ESTUDIO DE LA INTERCULTURALIDAD

Desde su publicación en 1977, la novela *Canto de sirena* de Gregorio Martínez ha recibido la atención de los lectores y la crítica, quienes han resaltado el tema de la oralidad y la cultura popular como medios de reivindicación cultural de lo afroperuano. Sin embargo, esta calificación se vuelve problemática cuando se analiza el discurso intercultural del protagonista en determinados aspectos de su vida social. Es por ello que en este capítulo se desarrolla, primero, la categoría principal de esta tesis que es la interculturalidad, y luego otras que giran alrededor de esta que contribuirán al entendimiento de la tesis.

1.1. Estudio teórico sobre *la interculturalidad*

En el artículo “Hacia una comprensión de la interculturalidad” (2009), Catherine Walsh conceptualiza el término interculturalidad desde tres perspectivas: la relacional, la funcional y la crítica.

La autora entiende una primera interculturalidad como *relacional*, es decir, como aquella que se da cuando se produce un contacto e intercambio entre culturas, que podría darse en condiciones de igualdad o desigualdad. En esta relación cultural, básica y general, las personas entran en contacto, así como sus prácticas, saberes, valores y

tradiciones culturales distintas. Esta situación, resalta la autora, “siempre ha existido en América Latina, porque siempre ha existido el contacto y la relación entre los pueblos indígenas y afrodescendientes, por ejemplo, y la sociedad blanco-mestiza criolla” (2009: 9). La evidencia de lo dicho se puede observar en el mestizaje, los sincretismos y las transculturaciones que forman parte central de la historia y “naturaleza” latinoamericana-caribeña.

No obstante, la autora señala que el problema de entender la interculturalidad como el simple contacto que se establece entre culturas es que “oculta o minimiza la conflictividad y los contextos de poder, dominación y colonialidad continua en que se lleva a cabo la relación” (2009: 9). Es decir, aquella noción vela o deja de lado las estructuras de la sociedad (sociales, políticas, económicas y epistémicas) que revelan la diferencia cultural en términos de superioridad e inferioridad en la realidad concreta.

Una segunda noción de interculturalidad, señala la autora, es la *interculturalidad funcional*, la cual reconoce la diversidad y diferencia cultural, y cuya meta es la inclusión de los grupos históricamente marginados al interior de la estructura social establecida. Sin embargo, si bien esta perspectiva de la interculturalidad se presenta como promotora del diálogo, la convivencia y la tolerancia entre culturas, resulta ser “funcional” al sistema existente (neoliberal), pues no visibiliza las causas de la desigualdad social y cultural, así como tampoco cuestiona las reglas de juego de cómo se sostiene el sistema estructural de la sociedad. Más bien, funciona como una estrategia de dominación, de control de posibles conflictos étnicos que podrían amenazar la estabilidad social. Por ello, aquella interculturalidad es perfectamente compatible con la lógica económica del modelo neoliberal existente.³

³ La autora señala que esta noción de interculturalidad está dentro de lo que varios autores han señalado como “la nueva lógica multicultural del capitalismo global, una lógica que reconoce la diferencia, sustentando su producción y administración dentro del orden nacional, neutralizándola y vaciándola de sus significado efectivo, y volviéndola funcional a este orden, y a la vez, a los dictámenes del sistema-mundo

Finalmente, la tercera perspectiva es la *interculturalidad crítica*. Esta —que asume la autora del texto— no se centra en el simple reconocimiento de la diferencia cultural y su inclusión como parte de las estructuras establecidas, sino, por el contrario, la interculturalidad crítica se fundamenta en que “[la diversidad y su valoración] se construye dentro de una estructura y matriz colonial de poder racializado y jerarquizado, con los blancos y ‘blanqueados’ en la cima y los pueblos indígenas y afrodescendientes en los peldaños inferiores” (2009: 10).

La interculturalidad crítica se entiende, en este sentido, como herramienta y como proceso de un proyecto que pretende la implosión de las estructuras coloniales del poder “de y desde” la gente que ha sufrido un histórico sometimiento y subalternización.⁴ Para ello, la interculturalidad crítica pretende re-conceptualizar y re-fundar las estructuras sociales, epistémicas y de existencias para así lograr el reconocimiento equitativo de las diversas formas de pensar, actuar y vivir. Como proyecto político, social, ético y epistémico de saberes y conocimiento, la interculturalidad crítica postula “la necesidad de cambiar no solo las relaciones, sino también las estructuras, condiciones y dispositivos de poder que mantienen la desigualdad, inferiorización, racialización, discriminación” (2009:10). De esta aseveración, se desprende que la interculturalidad crítica no es funcional al modelo societal vigente, sino cuestionador de aquel.

y la expansión del neoliberalismo” (2009: 9). Por ello, sigue la autora, “la ola de re-formas educativas y constitucionales de los 90 —las que reconocen el carácter multiétnico y plurilingüístico de los países e introducen políticas específicas para los indígenas y afrodescendientes—, son parte de esta lógica multiculturalista y funcional” (2009: 9).

⁴ Según Catherine Walsh, una diferencia sustancial entre la interculturalidad crítica y la funcional es que la última se genera y ejerce desde arriba, desde el Estado, desde el sistema global capitalista. Asimismo, la autora aclara que “la interculturalidad no reside solamente en las poblaciones indígenas y afro, sino en todos los sectores de la sociedad, con inclusión de los blancos-mestizos occidentalizados” (2009:10).

1.2. Categorías alrededor de la interculturalidad

1.2.1. Cultura

Gonzalo Portocarrero en su ensayo “Hacia la (re)construcción de un concepto de cultura y de la crítica cultural” (2004) realiza un estudio sobre el concepto cultura y el sentido en que debería fundarse una crítica cultural. Desde ese marco, analiza la noción *tradicional* y *antropológica* de cultura, y plantea una definición de cultura congruente para ejercer la crítica cultural.

Según Portocarrero, una primera noción de *cultura* se refiere a aquella que el sentido común asume respecto de “la educación formal y la sofisticación o refinamiento del gusto” (2004: 291). Esta noción —que es la dominante— se funda en tres supuestos tácitos inadmisibles. El primero es su rasgo elitista, el cual niega a otras lógicas de vida la dignidad de cultura. Así, habría una cultura que se postula como la verdadera, evolucionada y moderna de la sociedad.⁵ El segundo supuesto de esta noción es su desconfianza hacia lo natural y su desdén por los estímulos impulsivos de las personas. Esta característica enaltece a la razón, entendida como autodomínio y mesura de sus apetencias y egoísmo. Desde esta perspectiva, solo vale la sensualidad que es comedida y razonable, pues el autocontrol le permite al hombre proyectarse hacia el futuro como gestor de su destino.⁶ El tercer supuesto es su prescindibilidad para la existencia, ya que al ser un refinamiento, una suerte de lujo para las personas con sensibilidad y recursos, es descartable.

Para Portocarrero, son tres las consecuencias criticables a la noción de cultura proveniente del “sentido común”. La primera de estas es que se entiende la cultura como

⁵ Portocarrero se está refiriendo a la ciencia, la música clásica, las bellas artes y la gran literatura, las cuales se hayan en las universidades, los museos, los teatros y las salas de concierto, específicamente.

⁶ Según Portocarrero, “la educación es concebida como disciplinamiento, como rectificación ordenadora de una naturaleza cuya espontaneidad apunta hacia la concupiscencia, hacia la búsqueda insaciable de satisfacciones hedonistas” (2004:292).

aquella denominada “alta cultura”. Esta correspondencia ubicaría al lenguaje, las creencias, los valores y las normas como simples reflejos de una realidad fundamental y no como el resultado de una imaginación creadora. La segunda consecuencia criticable es la subrepresentación de las interacciones grupales diferentes a lo establecido, ya que se les consideraría como simples copias menores de la cultura de clase social alta. La última consecuencia criticable de emplear la noción tradicional de cultura es la invisibilidad de (parte de) la cultura. Con ello, se obstaculiza cualquier proyecto de autonomía y agencia de los seres humanos, ya que no tendría sentido imaginar y proponer alternativas frente a lo establecido.

La segunda noción de *cultura* proviene de las Ciencias Sociales, específicamente de la Antropología. Según Portocarrero, esta noción “no se define en oposición a la ignorancia [de los otros], sino como el reino de lo aprendido” (2004: 294). Esto significa que “todos tenemos cultura, pero que esta es diferente según los pueblos, las épocas y los grupos sociales” (2004: 294). El principio tácito de esta definición es la crítica al racismo y al etnocentrismo.

No obstante, señala el autor, esta definición de que “todos tenemos cultura” puede ser objeto de tres críticas. La primera apunta a la idea de unidad, integración y coherencia⁷ que está detrás de aquella afirmación, ya que todas las sociedades serían armónicas, lo cual dista de la realidad.⁸ Asimismo, la idea de que “todos tenemos cultura” invisibiliza las prácticas de *dominación* y *resistencia* que constituyen a la cultura. La segunda crítica a la definición antropológica de cultura es su relativismo cultural extremo, pues deja sin posibilidad de formular juicios éticos, estéticos y hasta cognitivos (de verdad

⁷ Portocarrero señala que “el orden o unidad de la cultura es una posibilidad que se logra gracias a la hegemonía de un discurso o perspectiva, hegemonía que es histórica y contingente, y, por tanto, disputable y subvertible” (2004: 295). Además, agrega, la cultura, “El campo simbólico está, pues, atravesado por la política” (2004: 295).

⁸ El autor señala que las características de unidad, integración y coherencia sí podrían darse en sociedades tradicionales, pero no en las complejas.

y falsedad), ya que cada producto cultural sería respetable en sí mismo. La tercera crítica, y quizás la más difícil de superar, según el autor, es la idea de que “toda realidad es esencialmente cultura, que nada existe fuera del discurso, que todo es construcción social, cristalización de la imaginación creadora” (2004: 297).

Según Portocarrero, el potencial relativismo de la definición antropológica de cultura deja sin posibilidad de formular juicios éticos, estéticos y hasta de verdad y falsedad. En efecto, si cada cultura (incluso cada producto cultural) es respetable en sí misma, entonces no se podría decir, por ejemplo, que un libro es superior que otro o que esta costumbre o institución pueda ser censurable. Entonces, el autor se pregunta: ¿cómo construir un “concepto de cultura” que no invisibilice las diferencias y luchas por el poder? y ¿cómo construir un universalismo no etnocéntrico que permita ejercer la “crítica cultural”?

La propuesta del autor es que, antes de hablar de cultura como “tejido” de unidad, integración y coherencia es mejor entenderla como un espacio de lo simbólico atravesado por la política de dominación y resistencia, cuyo “orden o unidad de la cultura es una posibilidad que se logra gracias a la hegemonía de un discurso o perspectiva, hegemonía que es histórica y contingente, y, por tanto, disputable y subvertible” (2004: 295).⁹

En cuanto a la posibilidad de ejercer la *crítica cultural*, el autor apela a algún universal humano, a un concepto de desarrollo humano, para el que existen estímulos y obstáculos en diferentes sociedades y sistemas simbólicos. “El campo de lo simbólico y el mundo social que lo crea y que se organiza en torno de él deben ser juzgados por su

⁹ Según Portocarrero, el concepto de hegemonía permite pensar en un sentido común, en una formación discursiva coherente, que visibiliza ciertos aspectos de lo real a la vez que invisibiliza otros. El autor agrega que “lo hegemónico se presenta como un sistema cerrado, que contiene las respuestas a todas las posibles preguntas. No obstante, la crítica de lo hegemónico puede realizarse desde el ‘síntoma’ desde aquello que no ‘encaja’, lo que en su particularidad niega la pretensión de universalidad y suficiencia de la perspectiva hegemónica” (2004: 295).

capacidad para proveer oportunidades que permitan ‘la expansión de las capacidades humanas de todos’” (2004: 296-297). Por ejemplo, en el campo de la estética, este universalismo debe fundarse en “la evaluación de la capacidad del arte para elaborar los deseos y temores de la gente”. En el campo de los juicios morales, se debe apelar a una axiología humanista y democrática, pues solo desde aquella se puede sostener juicios sobre lo bueno o lo malo de creencias y conductas.

Finalmente, el autor señala que todo análisis que quiera explicar alguna realidad no deberá quedarse solo en la esfera de la cultura, sino deberá relacionarla con la economía y la política. El reto, indica el autor, es razonar la complejidad como una situación donde hay varias clases de fenómenos que son irreductibles entre sí.¹⁰ Asimismo, agrega el autor, se debe tener en cuenta para un análisis de la cultura, además de las relaciones con los espacios mencionados, el vínculo con lo afectivo, ya que si no lo hace “está condenado a permanecer en la superficie del mundo interior, en el terreno de los motivos deliberados, de los propósitos conscientes, ignorando el fundamento animal del ser humano, las fuerzas subterráneas de lo irracional, de donde proviene mucho de lo mejor y de lo peor de la vida” (2004: 299).¹¹

1.2.2. Discurso

El discurso como herramienta analítica se encuentra en el cruce de varias disciplinas y por ello se la puede entender de varias maneras, ya sea como un evento, una práctica social, un sistema de representación y un acceso al conocimiento. En este trabajo se considera al *discurso* desde un enfoque lingüístico como aquel lenguaje que se materializa en enunciados conectados entre sí, pero también como aquel que implica una

¹⁰ Es decir, si bien se puede entender la política como el espacio de negociación y enfrentamiento por el poder; y a la economía como el espacio de la producción y distribución de los recursos; y a la cultura como el dominio de lo simbólico; ninguno de estos tiene un ámbito predeterminado, esencial, definible con independencia de lo que ocurra en los demás.

¹¹ Esto se debe a que si bien la cultura modela la subjetividad, no la crea de la nada, sino que lidia con una impulsividad natural (la ira, el dolor, por ejemplo).

práctica social que rebasa la expresión lingüística e incluye sistemas de creencias y formas de pensar, actuar e interactuar (Gee 1999, citado en López 2009: 89).

De esta manera, se pone de manifiesto el poder que ejercen las prácticas sociales, ya que establecen las pautas de conducta válidas en momentos y contextos específicos.¹² En este sentido, es el discurso el que crea un lugar para el sujeto y determina las posibilidades de construir conocimiento.

1.2.3. Hegemonía

A partir de los estudios de Antonio Gramsci, se entiende el término *hegemonía* como una forma de dominación en la cual la coerción y la violencia no desaparecen, pero sí coexisten con formas de aceptación del poder y la dominación más o menos voluntaria y consensual por parte de los sujetos subalternos. Esta aceptación resistida se percibe en mayor o menor medida en las formas culturales que resultan de la interacción entre dominados y dominadores (Aguirre 2009: 124).

Es así que el concepto de hegemonía implica que los valores y la visión del mundo de las clases dominantes se posicionen como el “sentido común” de la sociedad. Este “sentido común” es diseminado y adquirido a través de un proceso complejo en el que la educación, la religión y la cultura participan de manera crucial. Y si bien los grupos subordinados terminan aceptando el ejercicio del poder de los grupos dominantes, no necesariamente los dominados lo justifican.¹³

¹² Al poner acento en la función mediadora del discurso, Foucault relativizó la noción de verdad al otorgarle su dimensión histórica. Son las fuerzas sociales las que establecen “un régimen de verdad” y con él, los tipos de discurso aceptables para un contexto específico. De esta manera, el discurso crea objetos de conocimiento y, a la par regula los modos posibles de hablar sobre esos objetos, deviene en autoridad para enarbolar la “verdad” sobre ellos (López 2009: 90).

¹³ Según Portocarrero, el concepto de hegemonía permite pensar en un “sentido común”, en una formación discursiva coherente que visibiliza ciertos aspectos de lo real a la vez que invisibiliza otros. Por ello, señala que “[...] lo hegemónico se presenta como un sistema cerrado, que contiene las respuestas a todas las posibles preguntas. No obstante, la crítica de lo hegemónico puede realizarse desde el ‘síntoma’ desde aquello que no ‘encaja’, lo que en su particularidad niega la pretensión de universalidad y suficiencia de la perspectiva hegemónica” (2004: 295).

Son tres los elementos que deben destacarse del concepto gramsciano de hegemonía: Primero, el entender la hegemonía como un *proceso dinámico* en el que se articulan formas complejas de dominación y resistencia, y no como un momento estático en el proceso histórico. Segundo, el concepto de Gramsci resalta el *papel activo de los grupos subalternos* dentro del proceso histórico.¹⁴ Tercero, la noción de hegemonía permite pensar en la *articulación* entre formas económicas, jurídicas y políticas de poder, por un lado, y las dinámicas de *intercambio* y *conflicto* cultural e ideológico, por otro.¹⁵

En Latinoamérica, los trabajos del antropólogo William Roseberry y el de la historiadora Florencia Mallon han ofrecido importantes aportes sobre la noción de hegemonía. Según Roseberry, la hegemonía “[no es] una formación ideológica acabada y monolítica, sino un proceso de dominación y lucha problemático y contestado” (1994: 358, citado en Aguirre 2009: 126). En otras palabras, la hegemonía es un consenso que comprende luchas y conflictos por el poder. Esta manera de entender la hegemonía, según Roseberry, nos lleva a descifrar “las maneras en que las palabras, imágenes, símbolos, formas, organizaciones, instituciones y movimientos usados por las poblaciones subordinadas para describir, entender, confrontar, acomodarse a, o resistir la dominación, son forjadas por el proceso mismo de dominación” (1994: 361, citado en Aguirre 2009: 126).

Por su parte, la historiadora Florencia Mallon propuso entender la noción de hegemonía en su doble condición de *proceso* y de *punto de llegada*. En otras palabras, sugería conceptualizar la hegemonía como “proceso hegemónico” a través del cual el

¹⁴ Guha, en varios ensayos —algunos de ellos reunidos en el libro *Dominación sin hegemonía*—, postula la *hegemonía espúrea* como aquella que sugiere la colaboración voluntaria de la población india con el proyecto de dominación colonial y la virtual ausencia de resistencia (1997: 72).

¹⁵ El interés de Gramsci por la noción de hegemonía no era solamente metodológico, es decir, no estaba únicamente interesado en esclarecer los procesos de dominación en la historia y en el mundo contemporáneo, por el contrario, su mayor interés radicaba en la posibilidad de construir un proyecto hegemónico alternativo: aquel que, en su visión, llevaría al poder a los grupos subalternos.

poder y el significado son contestados, legitimados y redefinidos, pero también como la culminación (siempre provisional y contenciosa) de dicho proceso en la formación de un nuevo balance hegemónico en el que surge un nuevo “proyecto social y moral que incluye nociones de cultura política tanto populares como de las élites” (2004: 6, citado en Aguirre 2009: 127).¹⁶

En este trabajo, el concepto de hegemonía nos ayudará, como herramienta inicial, para explicar la no completa aceptación de la ideología dominante por parte del protagonista de la novela, así como su deseo de construir ciertos parámetros comunes bajo los cuales se otorga sentido a la dominación que sufre él y su pueblo.

1.2.4. Subalternidad

Fue Antonio Gramsci el primero que utilizó el término *subalterno* en un sentido teórico para referirse a la relación entre la hegemonía (gobierno por consenso) y dominancia (gobierno por la fuerza). Según el autor, se refiere a todo grupo que todavía no cobra conciencia de su fuerza y posibilidades de desarrollo político y, por lo tanto, no escapa a la fase primitivista, entendida esta como el nexo entre la ideología librecambista y el sindicalismo teórico.

Por su parte Ranajit Guha (1997:23), usa el término subalterno para señalar la condición o atributo general de subordinación de un sujeto, ya sea por clase, casta, edad, género, ocupación, o cualquier otra forma. Por otro lado, Gyan Prakash indica que “debemos entender la subalternidad como una abstracción usada para identificar lo intratable que emerge *dentro* de un sistema dominante x, y que significa aquello de lo que

¹⁶ Mallon también utiliza el concepto de hegemonía para analizar los procesos contenciosos de lucha por el poder, no solo a nivel del Estado-nación, sino también al interior de las comunidades indígenas o campesinas. Su libro, *Campesino y nación*, constituye precisamente un esfuerzo por conectar dichos procesos de lo que ella llamó “hegemonía comunal” con los procesos hegemónicos que ocurren en el ámbito del Estado-nación en Perú y México.

el discurso dominante no puede apropiarse completamente, una otredad que resiste ser contenida” (Szurmuk 2009: 255-256).

1.2.5. Provincializar

Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE), la palabra subvertir significa “Trastornar o alterar algo, especialmente el orden establecido”, concepto congruente con la categoría *provincializar* de los Estudios Subalternos Culturales los cuales tratan de lograr la interculturalidad crítica al visibilizar la estructura social-racial.

En el texto “La idea de provincializar Europa” (2008), el investigador indio Dipesh Chakrabarty plantea entender el conocimiento legado por Europa durante el colonialismo como un saber de los que están en el espacio del conocimiento. Desde el primer párrafo, el autor señala que su libro *Al margen de Europa* —en el que se encuentra el texto que se mencionó— no es un escrito acerca de la región geográfica del mundo que denominamos «Europa», sino la provincialización o descentración de “[aquella Europa que] es una figura imaginaria que permanece profundamente arraigada en formas estereotipadas y cómodas de algunos hábitos del pensamiento cotidiano, las cuales subyacen invariablemente a ciertos intentos en las ciencias sociales de abordar asuntos de modernidad política en Asia meridional” (2008: 30).

Además, el texto de Chakrabarty señala que desde un inicio el colonizador ubicó su conocimiento sobre el resto de saberes. Su estrategia fue esconder la particularidad, la localidad de su gestación y así presentarla como universal. Es decir, un pensamiento específico (el europeo) pasó a ser el centro entre los saberes por el cual todos deberían orientarse. La consecuencia de aquello fue que las sociedades colonizadas se vieran como atrasadas o en “falta”.

La política historicista (aquella que entiende que la historia se da a través de etapas de desarrollo)¹⁷ sirvió para que se cree la ideología del mito del progreso o del “desarrollo” por el cual deberían pasar las colonias. Europa, según esta concepción, siempre ocuparía el lugar superior en una estructura temporal de desarrollo, pues siempre fue “primero en Europa y luego en otros sitios”. Dentro de esta concepción, siempre podía decirse, con la “razón” de su parte, que determinados pueblos son menos modernos que otros y que aquellos necesitaban un periodo de preparación y espera antes de poder ser reconocidos como participantes plenos de la modernidad política. Este argumento del colonizador le negaba “contemporaneidad”, el “todavía no” o la “sala de espera” (para todos los no europeos).

Por ello, a partir de lo dicho, la “representación del colonizado y su espacio”¹⁸ se institucionalizó como la imagen de la carencia o el “estereotipo” de la falta¹⁹. Con ello se logró fijar una diferencia infranqueable (raza, género) entre colonizador y colonizado. Al reforzar la idea de una falta sobre el colonizado consiguió que a este se le sustrajera su poder.²⁰

1.2.6. Pulsión sexual

En el capítulo “Lo real y sus vicisitudes” de su libro *Mirando al sesgo*, Slavoj Žižek (2000: 46) señala que una pulsión es una demanda²¹ constante, una insistencia “mecánica” que no puede ser apresada con ningún artificio dialéctico: demanda algo y

¹⁷ En otro párrafo el texto de Chakrabarty conceptualiza el historicismo como “la idea de que para comprender cualquier fenómeno este debe considerarse a la vez como una unidad y en su desarrollo histórico” (2008: 33). Un legado de conocimiento, una genealogía epistémica (Foucault), entiéndase.

¹⁸ Ver *Orientalismo* (1990 [1978]) de Edward Said

¹⁹ Ver “La otra pregunta: el estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo” en *El lugar de la cultura* (2002) de Homi Bhabha.

²⁰ Ver “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en *La colonialidad del saber: perspectivas latinoamericanas* (2000) de Aníbal Quijano.

²¹ La demanda implica casi siempre una cierta mediación dialéctica: demandamos algo, pero aquello a lo que apuntarnos realmente con esa demanda es otra cosa, a veces incluso la denegación misma de la demanda en su literalidad. Con toda demanda se plantea necesariamente una pregunta: “Demando esto, pero ¿qué es lo que realmente quiero?” (2000: 45-46)

persiste en ello hasta el final. Es una demanda incondicional, y por esta razón encarna la pulsión pura, sin deseo.

Para explicar algunas características de la pulsión, Žižek lo hace por medio de dos películas de la cultura popular: *Terminator* (1984) y *La noche de los muertos vivientes* (1968). A través de la primera, señala que el ciborg que llega a Los Ángeles desde el futuro para matar a la madre de un líder que aún no ha nacido encarnaría la pulsión carente de deseo, ya que persiste en su demanda y persigue a su víctima sin el menor signo de transacción o duda. Con la segunda película, se plantea la siguiente pregunta: ¿por qué vuelven los muertos? La respuesta es porque no están adecuadamente enterrados. Es decir, el retorno de los muertos es signo de la perturbación del rito simbólico, es la materialización de cierta deuda simbólica que subsiste más allá de la muerte física.

Con respecto a la pulsión sexual, esta se caracteriza por estar siempre ligada a partes específicas de la superficie del cuerpo, las cuales no están determinadas biológicamente, sino que resultan del modo en que el cuerpo es apresado en la red simbólica. Es decir, según la demanda simbólica, a una parte del cuerpo se le dota de valor erótico y funcionaría como zona erógena.

CAPÍTULO II

ESTADO DE LA CUESTIÓN: LOS ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE *CANTO DE SIRENA*

Desde el inicio, la novela de Martínez, *Canto de sirena*, tuvo una recepción favorable de parte de la crítica, aunque no exenta de algunos comentarios que cuestionaban su pertenencia al ámbito literario, así como la falta de una unidad estructural y la de una línea ascendente de la historia.²² No obstante, dejando de lado estos últimos, la valoración general al texto fue positiva. Los trabajos que lo han examinado han destacado la oralidad y el lenguaje popular recreado, las estrategias discursivas, la representación de la cultura negra costeña provinciana y la conciencia crítica del narrador en la novela. A continuación, se explicará las circunstancias que rodearon la publicación del texto de Martínez, así como la historia de la crítica que lo examinó hasta el presente.

²² Si bien no se ha hallado los textos primarios en los que se señala aquellas críticas, sí se ha encontrado referencias indirectas cercanas al año de la publicación del libro que tratan aquellos temas. Son en las entrevistas que Ricardo González Vigil realizó al autor de *Canto de Sirena* que podemos inferir que aquellas críticas de pertenencia a la literatura o de la falta de una estructura argumental existieron, ya que fueron tratadas como parte de la entrevista acerca de la propuesta de la novela. Ver González Vigil, Ricardo. “Martínez: tiempo de Caléndula”. *Correo. Suceso*. Lima, 25 de enero, 1976, p. 9; “Gregorio Martínez, Premio ‘José María Arguedas’”. *El Comercio. El Dominical. Suplemento de Actualidad Cultural*. Lima, 20 de febrero, 1977a, pp.14-15; “Un canto de sirena”. *El Comercio. El Dominical. Suplemento de Actualidad Cultural*. Lima, 28 de agosto, 1977b, p. 20. Este tema de los cuestionamientos a la obra de Martínez ha sido relatado por Augusto Higa en su ensayo “Análisis de la novela *Canto de sirena* de Gregorio Martínez”. La última crítica a la novela de Martínez que problematiza su concepción literaria es la realizada por Alfredo Bryce Echenique, quien remarca que “Gregorio Martínez escribió un libro llamado *Canto de sirena* [...] con un gran sentido del lenguaje, hace un montaje a tijeras como en una película y arma un estupendo libro oral [...] Pero en el caso de él es un trabajo ya de tipo lingüístico, para mí es más un trabajo de ficción literaria” (1991: 72).

2.1. 1977: se publica *Canto de sirena*

La publicación de la novela de Gregorio Martínez²³, *Canto de sirena*, se da luego de su participación y triunfo, en 1976,²⁴ en la segunda edición del concurso Bienal de novela José María Arguedas,²⁵ instituido por la Compañía Goodyear del Perú. En esta competencia literaria, Martínez se presentó con el seudónimo “Pedro Páramo”²⁶ y su relato fue elegido de forma unánime sobre otras cuarenta y ocho obras escritas por autores de prestigio como Carlos Eduardo Zavaleta, Marcos Yauri Montero, Fernando Ampuero, entre otros).²⁷ Al año siguiente, la editorial Mosca Azul publica la obra de Martínez con

²³ Actualmente, Gregorio Martínez (Coyungo, Nazca, 1942) reside en Arlington, Virginia (Estados Unidos), en donde cumple labores docentes y de investigación literaria. En el Perú, se desempeñó como profesor en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Universidad de Lima. Más tarde, en Francia, laboró en la Universidad de Grenoble. Después de *Canto de sirena* ha publicado *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* (conjunto de relatos, 1985), *Crónica de músicos y diablos* (novela, 1991), *Cajón de sastre: entre pornógrafos y alta costura* (textos periodísticos, 1999), *Biblia de guarango* (conjunto de relatos, crónicas y glosas, 2001), *Libro de los espejos. 7 ensayos a filo de catre* (conjunto de artículos y ensayos, 2004), *Cuatro cuentos eróticos de Acarí* (cuentos, 2004), *Guitarra de palisandro* (cuento, 2005) y *Diccionario abracadabra. Ensayos de abecechenario* (ensayo, 2009).

²⁴ Antes de este premio, Gregorio Martínez había ganado otros concursos. Por ejemplo, en 1966, destacó en los Juegos Florales de San Marcos, y tres años después obtuvo el premio de teatro infantil que había convocado el Teatro Universitario de la misma casa de estudios.

²⁵ Aunque Roger Santiváñez, en su artículo “Siete preguntas a Gregorio Martínez” (1977), coloca que Gregorio Martínez ganó la tercera edición de aquella competencia, todos los demás críticos señalan que fue la segunda. Vid. González Vigil, Ricardo. “Gregorio Martínez, Premio ‘José María Arguedas’”. En: *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 20 de febrero de 1977, pp. 14-15; Freire, Luis. “La sirena popular de Gregorio”. En: *Runa*. N° 6, Nov-Dic. 1977, pp. 33-35; Macedo Janto, G. *Canto de sirena: oralidad y memoria*. Lima: Hipocampo Editores, 2008, p. 14.

²⁶ Para este concurso, los participantes utilizaron seudónimos: “Pedro Páramo” fue el de Gregorio Martínez. Cf. González Vigil, R. “Gregorio Martínez, Premio ‘José María Arguedas’”. En: *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 20 de febrero de 1977, p. 14.

²⁷ Es posible que este reconocimiento ya se veía venir, pues en su primer libro, *Tierra de caléndula* (1975), había recibido excelentes críticas del crítico y novelista Miguel Gutiérrez, quien, en el prólogo del libro de Martínez, señala que: “*Tierra de caléndula* [es] un signo que permite vislumbrar una renovación del cuento y de la narrativa peruana desde una perspectiva popular”. Vid. *Tierra de caléndula* [Prólogo]. Lima: Ed. Milla Batres, 1975: 24.

un tiraje de tres mil ejemplares,²⁸ poco después, debido a la demanda, tuvo que reimprimirse tres mil ejemplares más.²⁹

Para la primera edición de la novela de Martínez, la editorial Mosca Azul presentó, en la cubierta frontal de la obra, la imagen de una sirena de rasgos africanos,³⁰ la cual había sido diseñada por la artista plástica nisei Tilsa Tsuchiya (1936-1984). Por otra parte, en la cubierta posterior del libro, el editor Abelardo Oquendo comentó respecto a las virtudes del texto de Martínez que lo describían como un “libro fundador” de cierta manera de hacer literatura, así como que “[la narrativa de Martínez] puede ser para la costa lo que la de Arguedas fue para la sierra, por su autenticidad y su arte”.³¹

En cuanto a la estructura interna del libro, esta está constituida por la portada³², la página legal³³, una dedicatoria —que en las siguientes ediciones no aparece—, dos epígrafes (la nota viajera de Antonio Raimondi y un pensamiento a modo de sentencia), un prólogo (noticia), seis capítulos, un epílogo (constituido de citas presumiblemente de

²⁸ Esta publicación estuvo rodeada de incidentes, pues, como lo comenta Ricardo González Vigil, tras “cierto escándalo (que se robaron el original, que imprimieron una edición pirata...) para que Mosca Azul Editores, por fin cancele los meandros de la espera” (1977:20). Este desagradable rumor es confirmado por el autor en una entrevista que le concede a Luis Freire (1977:35) en la cual le cuenta que “Así es. Primero me robaron una parte del tiraje de la novela, pero la PIP, pese a que por mis propias indagaciones estuvo sobre la pista, prefirió desentenderse de este caso porque estaban muy ocupados en descubrir a los asaltantes de un banco. La denuncia quedó oxidándose en la Sexta Comisaría junto con dos ejemplares de Canto de sirena, que los tiras leían a escondidas de sus jefes. Después vino la presión de un terrateniente, convertido ahora en un importador, que pretendió iniciar un juicio para sacar el libro de circulación. Yo sentía, por otro lado, el asedio sobre mi persona, pero la casa de Las Américas donde vivo, es muy difícil que sea allanada, sin que antes el intruso sufra duramente las consecuencias de su osadía. Además, los enviados a darme una pateadura deben haber visto con desconsuelo la corpulencia de los amigos que me frecuentan”.

²⁹ Originalmente, el número de obras que se imprimió en la primera edición fue de tres mil ejemplares a esa cantidad se le agregó otras tres mil. Acerca de esta reimpresión, el autor no desmiente que su libro logró un éxito de ventas, aunque también agrega que la policía, mandada por algunas personas de poder que habían sido retratadas en el texto, realizó una incautación de un número considerable de los primeros tres mil libros que se publicaron.

³⁰ Más tarde, esta imagen sería utilizada en las siguientes ediciones. No obstante, en la última edición de la obra (2013), la editorial Peisa presentó una nueva imagen.

³¹ En una entrevista, Abelardo Sánchez León y Luis Peirano le preguntan a Gregorio Martínez acerca de qué impresión le merecía aquel comentario de que él era el Arguedas de la costa. Martínez dijo: “Primero, no angustiarme. Puede ser ocurrencia de [Abelardo] Oquendo”. Cf. Sánchez León, Abelardo y Luis Peirano. “Los muertos, a las doce del día, bajan a tomar agua”. En: *Quehacer*. N° 16, [Abril 1982], pp. 115-119.

³² En esta encontramos, el título del libro, el nombre del autor y la editorial con su marca.

³³ En esta encontramos, el año de edición, el tiraje, la nota del premio de la obra, la razón social y la dirección de la empresa editora.

habitantes de Coyungu) y el índice. El texto, que contiene la historia en sí, está formado por seis capítulos, cuyos títulos son el número en que se ubica cada uno de ellos pero en letra (por ejemplo, el título del capítulo 1 es UNO, y así sucesivamente). A su vez, dentro de cada capítulo, se halla uno o más paréntesis narrativos que no necesariamente desarrollan la historia principal, pero ahondan en el saber y sentir del narrador. Los titulados y contenido de estas pausas de la historia son, por ejemplo, “Historia científica”, en el que se describe las técnicas de huaquería, así como otras experiencias de cuando Candelario fue ayudante de Julio C. Tello; “Historia profana”, en el que se describe las prácticas culinarias y epicúreas del narrador; “Agua de Florida y jabón de Reuter”, en el que se detalla eventos menores, los cuales podrían ser relatos independientes; o “Cuaderno de viajes”, en el que el protagonista cuenta acerca de sus experiencias eróticas y sexuales. El total de paréntesis narrativos es once. Este número, así como su extensión fragmenta, el relato principal.

Con respecto a la historia de la novela, es la vida de un trabajador errante afrodescendiente de 82 años llamado Cornelio Candelario Navarro Arenaza (o simplemente “Candico”)³⁴. Él es el narrador y personaje principal de la obra, aquel que cuenta sus andanzas que se entrelazan principalmente con la historia de su pueblo Coyungu y los regímenes de producción que se dieron en ese lugar.

2.2. Los estudios críticos sobre *Canto de sirena*

La novela de Martínez ha sido objeto de estudio para los investigadores interesados en la otredad o cultura diferente a la oficial. En los trabajos que han realizado, los autores se decidieron analizar y reflexionar sobre el género de su obra, la oralidad y el lenguaje popular recreados, las estrategias discursivas, la representación de la cultura

³⁴ En contadas ocasiones, el narrador señala que también se le conoce por “Jesucristo”.

negra costeña provinciana y la conciencia crítica del narrador en la novela.³⁵ Estos escritos estudian en el plano formal la oralidad como eje constructor de las técnicas narrativas mientras que en el plano del contenido se resalta la identidad del narrador-personaje negro vinculado a una reivindicación social. No obstante, en este último punto, algunos críticos han revelado ciertas fisuras en cuanto a esta representación del sujeto afrodescendiente. A continuación, se presentará el estado de la cuestión de forma cronológica y temática sobre los estudios realizados sobre *Canto de sirena*.

Desde su publicación en 1977, la novela de Martínez despertó un inmediato interés de parte de la crítica, la cual no estaba exenta de cierto desconcierto con respecto a la técnica y forma en que se había concebido el texto. Es así que la primera reacción pública trajo a discusión el género de la obra, ya que un sector de los lectores veía en aquella un testimonio antropológico antes que un texto literario. Esta apreciación tenía su sustento en la extensa información cultural que presentaba la obra, así como por la carencia de una estructura tripartita o la ausencia de una línea ascendente en la historia contada.³⁶ No obstante, estas críticas se fueron desvaneciendo a medida que las primeras entrevistas al autor aparecían.³⁷

³⁵ En esta sección de la tesis, solo hemos incluido algunos de los trabajos considerados medulares para comprender y valorar la narrativa de Martínez. Cabe señalar que son numerosos los artículos, secciones de libros, tesis y estudios críticos que abordan la novela de Gregorio Martínez.

³⁶ Un trabajo acerca de este tema fue publicado en el extranjero por Blas Puente Baldoceda. En su *Poética narrativa en Canto de sirena de Gregorio Martínez. Estilo, narración e ideología* (New York, 2002), el autor —valiéndose de la estilística y la narratología— explica el carácter ficcional y la autoría del libro. Al término de su estudio, resuelve que es una novela y no un documento testimonial.

³⁷ Según Milagros Carazas (1997a), *Canto de sirena* se diferencia del género testimonial y de la novela-testimonio y es más bien una “novela experimental, lúdica y polifónica”. Para Carolina Ortiz Fernández, en su libro *La letra y los cuerpos. Heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas* (1999), señala que la novela de Martínez puede leerse como un “testimonio-ficcionado”. En el 2004, aparece el trabajo de Eduardo Huárag, *Estructura y estrategias en la narrativa peruana*, donde destaca la representación narrativa de “tono testimonial” hecha por el autor. Cuatro años más tarde, Gloria Macedo, en su libro *Canto de sirena: oralidad y memoria* (2008), cuestiona la denominación de “novela testimonial” que la crítica le ha asignado a la obra. Ella cree que el texto de Martínez es más bien una “novela de tono testimonial”: “En nuestra opinión, [...] es esa mano editora la que puede crear novelas como *Canto de sirena*, ya que al escribir lo que otro testimonio ya no estaríamos hablando de un testimonio propiamente dicho, sino de una versión de ese testimonio y debe leerse como tal, ya que tiene toda la carga de una lectura ajena, de un punto de vista y enfoques distintos” (2008: 81).

Fue Ricardo González Vigil el primero en entrevistar a Martínez sobre su novela. En aquel coloquio, respecto al plano de la forma del texto, el crítico resaltó que con *Canto de sirena* el autor “ha confirmado la trascendencia de su producción y la ha hecho extensiva a las complejas dimensiones de la escritura novelística” (1977a: 14). Esta afirmación sirvió para que Martínez ahondará en el tema de la estructura de la novela.

Yo creo que la novela no tiene reglas, no tiene una morfología. Para mí lo importante es qué tipo de novela quiere hacer el autor de acuerdo a su visión del mundo. *No me gustaría practicar una novela que, desde el punto de vista de la estructura, sea tradicional (cuando hablo de “estructura” hablo inclusive de contenidos)*. Creo que el reportaje, la crónica, el testimonio abren una perspectiva amplísima para poder renovar la novela. [...] Creo que la tarea del escritor está en encontrar los recursos que dentro de la escritura puedan funcionar con la misma eficiencia que funcionan los recursos propios de la oralidad del informante. No creo, pues, que una novela-testimonio deba informar de una manera demasiado lineal un acontecimiento (1977a: 15). (La cursiva es mía).

A partir de la cita, se puede leer la firme decisión de Martínez de no seguir las normas canónicas de la estructura novelística, ya que, según el autor, la morfología de una novela está vinculada a la visión del mundo que tiene el escritor. Con esta declaración, Martínez visibiliza y critica cierta imposición formal respecto a una manera de concretar una novela (inicio, desarrollo y desenlace). Para él, hay un ordenamiento estructural que obedece a la ideología de cada escritor. Su reflexión sobre la ontología de la novela contesta el porqué de una novela estructuralmente diferente al modo tradicional y esperable. Es así que la presencia del libro de Martínez ya desde el plano más visible muestra una rebeldía frente a lo establecido.³⁸

Los siguientes trabajos de González Vigil (1977b y 1977c) destacaron la recreación que efectuó Gregorio Martínez de los discursos del Candelario real, el de carne

³⁸ Ver: Santibáñez Vivanco, Roger. “Siete preguntas a Gregorio Martínez” (entrevista). *La Prensa*. Imagen. Suplemento Dominical (Lima) 22 de mayo de 1977: 18. En esta entrevista, Gregorio Martínez señala que: “La escritura de este texto [*Canto de sirena*] debía ser entonces, consciente y deliberadamente, un rechazo a la normativa, a la estandarización, a la solemnidad acartonada de las palabras ‘cultas’, y sacar a luz parte del vocabulario del lenguaje popular para desterrar el falso mito de la pobreza verbal de las clases populares”.

y hueso. Para el crítico, *Canto de sirena* sería “un experimento —y un testimonio— de gran solvencia” (1977c: 11). Igualmente, otros críticos (por ejemplo, Vidal, 1977; Centeno, 1977; Ruiz Rosas, 1978) resaltaron el valor lexical del texto aunque no necesariamente por razones técnicas sino sociales pues encontraban en el libro un rechazo al mito de la pobreza verbal de las clases populares. Es, de esta manera, que se inicia la crítica al lenguaje ficcional de la obra.³⁹

La valoración con respecto a la representación léxica realizada en *Canto de sirena* fue desde siempre favorable, tanto en el pasado lejano como en el reciente, solo basta saber que el autor fue comparado desde el inicio⁴⁰ con José María Arguedas (cfr. Cornejo Polar⁴¹, 1989 [1979]⁴²; Leonardo, 1995; Aubes⁴³, 2002; entre otros) quien también realizó en sus libros representaciones del lenguaje del pueblo pero de habla quechua⁴⁴. Asimismo, a Martínez se le consideró, debido a los métodos empleados en su novela, como “el narrador más poderoso del grupo de la revista Narración, con técnicas y procedimientos muy semejantes a las que utilizaban los escritores del *boom* latinoamericano, sobre todo las de García Márquez” (Delgado, 1984 [1980]: 166)⁴⁵ o a

³⁹ Aunque debemos señalar que las primeras opiniones en torno a este tema fueron efectuadas por el propio autor y el editor de la novela Abelardo Oquendo. Este último lo realizó en la contracarátula de la obra.

⁴⁰ En la contraportada de *Canto de sirena*, su editor Abelardo Oquendo señaló que “[Martínez] puede ser para la costa lo que Arguedas fue para la sierra, por su autenticidad y su arte”. Al respecto Martínez dijo que “Primero, no angustiarme. Puede ser ocurrencia de Oquendo” (Sánchez y Peirano 1982: 115).

⁴¹ Antonio Cornejo Polar fue el primer crítico que puso a Gregorio Martínez a nivel de José María Arguedas. Antes solo lo había hecho Abelardo Oquendo, editor y amigo del autor de *Canto de sirena*.

⁴² Este artículo apareció en *Hueso número 3* (Lima, octubre-diciembre 1979). Posteriormente, fue incluido como apéndice en su libro *La novela peruana* (1989).

⁴³ Aubes señala que de manera semejante a lo que efectuó José María Arguedas con la lengua quechua, Gregorio Martínez fuerza la lengua e impone el dialecto del negro: “habiendo retenido la lección de otro gran intérprete de una cultura sometida, el escritor-antropólogo José María Arguedas que había recreado un español ‘quechuizante’ batallando con la lengua española para hacer aflorar (y dar reconocimiento), el universo mental de la cultura india. En el caso de los campesinos negros de la Costa, no hay bilingüismo, sino más bien un español dialectal, un ‘español de pobre’” (2002: 5).

⁴⁴ Cornejo Polar señaló que “como lo hizo Arguedas en otra dimensión, muchos de estos narradores, como Gálvez Ronceros o Gregorio Martínez, trabajan en la enunciación de un lenguaje popular cuya primera y más significativa seña es su resonancia de oralidad” (1989: 274).

⁴⁵ Washington Delgado también menciona al autor de *Monologo desde las tinieblas* como otro que ha trabajado con el lenguaje oral de la etnia afroperuana: “como Gálvez, Gregorio Martínez se basa en el lenguaje coloquial de la gente del pueblo y trabaja a base de testimonios, siguiendo el impulso que iniciara la revista Narración, y consigue, con ese lenguaje popular y esa técnica testimonial, plasmar unos relatos

las de Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* (Leonardo 1995: 8).

Los escritos en torno al lenguaje recreado en la novela se harán frecuentes a lo largo de las décadas siguientes.⁴⁶ Un libro que se dedicó a este tema fue el de Milagros Carazas, *La orgia lingüística* y Gregorio Martínez (1998). En este texto, la investigadora trata el vocabulario y la oralización representada en *Canto de sirena*. Su estudio sistematiza las distintas palabras y frases orales de carácter popular según la intención del hablante y el lugar en donde fueron empleadas.⁴⁷ Esta organización lexical la lleva a distinguir una serie de figuras literarias en el discurso de Candelario.⁴⁸

Otro libro respecto al lenguaje es el de Gloria Macedo, *Canto de sirena: oralidad y memoria* (2008). Este trabajo analítico atiende a las referencias en torno a la oralidad y la escritura presentes a lo largo de la novela de Martínez. Según la autora, hay una oralidad representada que se establece como discurso marco y principal en la novela, la cual se constituye a través del uso de la técnica narrativa conocida como “monodíálogo”.⁴⁹ Esta investigación, posteriormente, derivará en torno a la escritura ficcional del personaje de la historia, que es el mismo Candelario Navarro. La presentación del “Diario de viajes”

fuertemente evocativos, graciosamente irónicos, artísticamente armoniosos” (1984[1980]: 166). Delgado, Washington. *Historia de la literatura republicana*. [1980]. Lima: Rikchay Perú, 1984.

⁴⁶ Para muestra de lo dicho está el artículo de Jorge Coaguila (2006: 1), “La redención posible / *Canto de sirena* (1977) de Gregorio Martínez”, en donde el crítico señala que el narrador recurre a pleonasmos (“Yo miro con mis ojos”, “Me cojudearon a mí”), así como a modificaciones de nombres propios (por ejemplo, el cometa Halley y la ciudad de Nazca figuran como “Jaley” y “Nasca”, respectivamente). Otro crítico que trata el tema es Jorge Valenzuela (1995) quien menciona la presencia de localismos y transcripciones fonéticas de ciertos giros que deliberadamente deforman la fonética y semántica de ciertas palabras.

⁴⁷ Lisuras (“cojudearon”, “puta”), vocablos eróticos y sexuales (“calata”, “huevos”), vocablos escatológicos (“cacana”, “mierda”), expresiones populares (“maluco”, “chamuscado”), topónimos y gentilicios (“Chocavento”, “camaneja”), arcaísmos (“arguadija”, “andaje”), neologismos (“escribidera” de “escribir”, “ambicia”, de “ambicionar”).

⁴⁸ Asimismo, destaca la presencia de las siguientes figuras literarias: reduplicación (“año en año”), [...] interjección (“¡patatás!”), enumeración (“lo que toca a las mujeres también hay flaca, gorda, alta, bajita, culona, relamida”), símil (“la trajeron metida en un ojo de la arapa como una criatura de pecho”). [...] y el empleo de diálogos narrados que nosotros hemos considerado, más arriba, como parte del discurso indirecto traspuesto. Todos estos recursos señalados actúan, pues, como “naturalizadores” de lo oral.

⁴⁹ Fue Ángel Rama quien denominó de esta manera aquel tipo de monólogo. En el libro *La comarca oral* (1992) de Carlos Pacheco se la define como una estrategia o “uno de los procedimientos narrativos destinados fundamentalmente a reconocer y aproximarse —a través de la ficcionalización de un discurso oral popular— a las perspectivas, los modos de pensamiento y de expresión, los elementos del imaginario, características de culturas regionales, internas, rurales y semiaisladas de América Latina” (1992: 122).

de este personaje supone, para la autora, que “ya no se trata solamente de ‘escuchar’ la voz de Candico, sino de ‘leer’ su escritura que, a la vez, le sirve como medio para establecer su identidad” (2008: 49).

Estos dos últimos trabajos mencionados tienen ciertamente una conexión con la investigación realizada en 1997 de Jorge Marcone, *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y reinscripción del discurso oral* (1997). Este primer ensayo publicado delinea los límites representacionales del lenguaje (oralidad/escritura) en la novela de Martínez. Según este texto, *Canto de sirena* como narrativa testimonial opera sobre la oralidad y la escritura para constituir imágenes del Otro, la cual crea la ilusión de la oralidad como alternativa de representación pero que al final de cuentas queda más ausente que nunca. Esto se debe a que la selección y organización del discurso oral del texto responde finalmente a la voluntad de aquel que lo escribe.⁵⁰

No obstante, con el paso de los años, va a ser cada vez más difusa la manera de entender la naturaleza de la obra de Martínez, ya que aparecen trabajos que la señalan como un “intento de crear una ilusión de oralidad, de un habla popular que expresa la cultura y la mentalidad del hombre común” (Higgins 2006: 364) y otros que piensan que “Candelario narra con el tono y la amenidad propia del aldeano negro de la costa sur y que Gregorio Martínez, el narrador, traslada el relato oral (siendo fiel al personaje que lo vivió) a las características del relato escrito” (Huárag 2007: 244)⁵¹.

Pese a estas desiguales maneras de percibir el acto de la representación, la valoración de la crítica literaria acerca del lenguaje recreado siempre fue positiva. Sin

⁵⁰ Sin embargo, Marcone señala que “la etnográfica literaria permite una representación válida del Otro” (1997: 219).

⁵¹ Aunque, este mismo crítico se desdice diciendo que “Es importante advertir que no nos encontramos ante el habla de los sectores populares, generalmente marginados de la cultura convencional. Considérese, además, que el escritor no se circunscribe a la simple función de transcriptor de un discurso. Ese discurso del personaje es manejado, “remodelado” por el escritor” (Huárag 2007: 244).

embargo, es el propio Martínez quien —contrario a este reconocimiento— señala en 1982, en una entrevista concedida a Roland Forgues, que

[...] la literatura es una lucha ideológica [...] *para mí la materia fundamental de la literatura no es el lenguaje sino las ideas. En este sentido lo que vamos a cambiar, lo que vamos a revolucionar, no es el lenguaje sino las ideas.* De modo que la literatura cumple un papel importante en el terreno de la ideología. Frente a los productos culturales del orden burgués, nosotros debemos oponer la sabiduría de la expresión popular (1982: 108). (La cursiva es mía).

Esta aparente preferencia del autor por el contenido sobre la forma del texto nos parece —a nuestro entender— una estrategia persuasiva para encausar futuras críticas a su obra. Es decir, que su obra no se quede solo en la apreciación del lenguaje, sino que trascienda hacia el plano del contenido.⁵² Poco después, lo consiguió, pues aquella “invitación” logró que la crítica se ocupará de la realidad social que se representa en la novela.

Este cambio de plano, sin ausencia de trabajos referidos al lenguaje oral representado, tenía breves antecedentes: los comentarios deslizados en las primeras entrevistas dadas por el autor a, por ejemplo, Antonio Centeno. En aquella entrevista de 1977, Centeno en modo de pregunta le señala que si era consciente que su obra por medio del lenguaje había incorporado un nuevo sector y una nueva temática a la narrativa peruana. El entrevistador se refería a aquel sector campesino negro de la costa sur de Ica, específicamente. Otro antecedente se puede hallar en el artículo de Dalmacia Ruiz Rosas (1978: 30) quien señaló que *Canto de sirena* es un escrito que deliberadamente conserva los valores innatos de la oralidad del pueblo y que asume la visión popular de las cosas.

⁵² Creemos esto porque de lo contrario no diría en la misma entrevista que “Yo he utilizado muchas de las técnicas usadas por el propio Candelario pero para traducir la expresión popular tenía que recurrir a una escritura especial, con una puntuación completamente libre, y tenía que reparar en el vocabulario. Siempre se ha dicho que el campesino tiene un lenguaje muy pobre y lo que te dice el chico de la ciudad cuando por primera vez llegas a ella es que tú eres un “chacrón” y que por eso es que no puedes hablar. Yo me daba cuenta que todo eso era falso. Todo lo que yo había aprendido en el campo no podía emplearlo en el colegio, no me servía y tuve que aprender otro repertorio para expresarme. Entonces escribir fue un poco volver sobre eso que había sido marginado por mí mismo” (Forgues 1982: 109).

Sin embargo, fue en 1981 con el ensayo de Estuardo Núñez, “La literatura peruana de la negritud”, que se elaboró una comparación en torno a la representación del sujeto negro en textos narrativos de la literatura peruana. En este trabajo, la novela *Canto de sirena* es comparada con *Matalaché* (1928) de Enrique López Albújar, *Estampas mulatas* (1930) de José Diez Canseco, entre otras. Más allá de la distancia temporal entre las obras, el autor indica ciertamente una evolución positiva en cuanto a las características que se refieren al personaje negro de la literatura. Es así que, junto a *Monologo desde las tinieblas* (1975) de Antonio Gálvez Ronceros, Núñez señala que aquellos escritos “se expresan ahora desde el interior de sus personajes, con desenfado y espontaneidad, enfocan al mundo con nuevos mirajes y lo interpretan con un lenguaje peculiar” (1981: 27).⁵³ Según el investigador, ya no solo opera en estos textos la transcripción fragmentada y más o menos fiel a que nos tuvieron habituados los costumbristas del XIX, sino que ahora se trabaja con el habla popular. Agrega, finalmente, respecto a la novela de Martínez que esta ha logrado crear un “habla de negro” que se presenta de “firme sabor popular y regional, al estilo de la dicción ‘quechua’ elaborada por José María Arguedas” (1981: 28).⁵⁴

Para los siguientes años, el narrador y protagonista de *Canto de sirena*, Candelario Navarro se convirtió en el personaje literario de la reivindicación afroperuana

[...] Candelario Navarro, el personaje de *Canto de sirena*, representa en el Perú al sector étnico negro, en tanto grupo humano depositario de una experiencia sociocultural específica. Como *Biografía de un cimarrón* [de Miguel Barnet], la obra peruana reivindica la voz y palabra de ese sector popular, incorporándolo al diálogo

⁵³ Cinco años más tarde, Ricardo Gonzales Vigil (1986) enfatiza que Gálvez Ronceros y Martínez “consiguieron, ahondando el legado de José Diez Canseco, expresar[se] ‘desde dentro’ de la mentalidad, la sensibilidad y el lenguaje del campesino negro (o con marcado ingrediente negro) de nuestra costa” (1986: 19).

⁵⁴ Aquella última opinión parece guardar relación con lo que indicó Juan Duchesne en su artículo “Etnopoética y estrategias discursiva en *Canto de Sirena*” (1984), en donde planteó que “toda valoración de una lengua de base étnica oprimida, reivindica la cultura popular si comparte el mismo eje de clase” (1984: 204).

definidor de nuevas perspectivas de clase en el discurso literario y metacultural (Duchesne 1984: 189)⁵⁵.

La idea del reclamo de lo afroperuano fijada en la figura de Candelario fue desarrollada en dos tesis: *Rasgos y aspectos del humor popular y carnalesco en Canto de sirena* (1993) de Sara Rondinel y *Canto de sirena de Gregorio Martínez: una propuesta de lectura* (1997a) de Milagros Carazas. En la primera, Rondinel aborda dentro del marco de la historia que se cuenta las estrategias procedentes de la cultura popular (el humor, el cuerpo, el goce, etc.) que emplea el protagonista para enfrentarse al sistema hegemónico de la sociedad.⁵⁶ Para su análisis, utiliza la teoría bajtiniana.⁵⁷ Por otro lado, la segunda tesis, la de Carazas, desarrolla varios temas: el del género de la obra,⁵⁸ el del lenguaje representado, el de la cultura costeña negra y el de la reivindicación del sujeto afroperuano. Este último, según la autora, se logra en la obra ya que “la voz del narrador protagonista es algo más que una voz individual, pues reivindica una representatividad colectiva” (1997a: 122)⁵⁹.

Meses más tarde, Milagros Carazas escribe un artículo titulado “La innovadora imagen del negro en *Canto de sirena* de Gregorio Martínez” (1997b). En este trabajo, reitera las ideas expuestas en su tesis acerca del retrato del sujeto negro y la reivindicación que se logra. Señala que a partir del texto de Martínez recién se muestra una imagen positiva de aquel sujeto en la literatura peruana, pues ya no es aquel analfabeto e ignorante que la tradición literaria describió, sino que posee el deseo por el saber cultural. Por ello,

⁵⁵ Este sentir es reiterado en 1986 por Roland Forgues: “La meta de la obra de Gregorio Martínez tiene una clara orientación revolucionaria, destinada a rescatar de su marginalidad respecto de las estructuras dominantes de la sociedad peruana a la población rural, negra y chola, de la costa sur del país” (1986: 88).

⁵⁶ Otros autores (por ejemplo, James Higgins, 2006; Jorge Coaguila, 2006) han tratado —aunque de forma breve— el tema del humor como una estrategia que cautiva al lector y le sirve al protagonista para hacer una crítica del orden establecido.

⁵⁷ Además de este trabajo tiene el artículo “El proyecto literario de Narración” (1995) en donde destaca que *Canto de sirena* es consecuencia del trabajo que se hizo en *Narración* con las crónicas, pues la novela se teje “a partir del testimonio real de un campesino negrero de la costa sur” (1995: 223).

⁵⁸ Ver la tercera nota a pie de página de este capítulo.

⁵⁹ Carazas destaca que el sujeto negro ya no es un elemento accesorio dentro de la novela sino el narrador y protagonista de ella.

creo que recién con *Canto de sirena* se empieza a representar toda la heterogeneidad cultural de nuestra sociedad, aquella que solo estaba acostumbrada a ver en los libros a determinados grupos (el criollo, el mestizo y más tarde el indígena).

Tanto la tesis de Sara Rondinel como la de Milagros Carazas han logrado eco en otros trabajos (ver, por ejemplo, Aubes, 2002; Higgins, 2003; Franco⁶⁰, 2004; Huárag, 2007; entre otros) quienes han sostenido la imagen de Candelario Navarro como aquella que cuestiona la cultura oficial por arbitraria e injusta, que posee un espíritu independiente, y que nunca se ha sentido acomplejado de ser negro. Es así que Candelario se nos presenta como un personaje que posee una serie de cualidades que desmiente la imagen estereotípica del negro, pues es la figura que reivindica a su comunidad y busca la integración de la sociedad.⁶¹

Sin embargo, hay algunos autores —como Carolina Ortiz (1999), Jorge Valenzuela (2005)⁶², Margarita Saona (2013)— que no ven a Candelario Navarro como una figura ajena a contradicciones e incongruencias en su decir y hacer tanto a nivel personal como colectivo. Por ejemplo, Ortiz indica que el discurso de la novela como “objeto” se opone más a las convenciones de la institución literaria que el discurso que posee el personaje principal ya que este es un “sujeto escindido, plural e inconcluso” (1999: 73). Es decir, para ella, el relato testimonial irrumpe contra las categorías eurocéntricas para dar a conocer a los personajes negros, aunque el propio protagonista

⁶⁰ Sergio R. Franco (2004: 6-7) hace una valoración totalmente positiva de la novela de Martínez sobre todo en el tratamiento de lo erótico ya que para él marca el inicio de “una verdadera aproximación gozosa y literariamente solvente al erotismo” en la literatura peruana.

⁶¹ James Higgins, en su artículo “El racismo en la literatura peruana” (2003: 169-170), resaltó de *Canto de sirena* su señalamiento de las consecuencias nocivas del racismo, así como, el celebrar la diversidad étnica del país a diferencia de otros textos literarios que habían servido de vehículo para el racismo de los sectores hegemónicos.

⁶² Aquel trabajo es parte de su tesis titulada *La cultura de la marginalidad en la novela peruana de los 70* (1995). Esta investigación se centra en el sujeto marginal y su búsqueda de la reivindicación social. Asimismo, este crítico realizó otra investigación sobre el grupo literario al que perteneció Gregorio Martínez. *El grupo Narración. Análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana* (1989).

sea portador de contradicciones. Por su parte, Valenzuela señala que la perenne marginalidad de Candelario Navarro es consecuencia de un lado, del goce sexual insaciable que no hace más que reforzar el estereotipo del negro del discurso colonial y, de otro lado, su falta de solidaridad con su clase social. Y, finalmente, Saona muestra que “la picardía afroperuana [de Candelario] entrapa la masculinidad negra en el goce criollo que no llega jamás a la satisfacción de un orden distinto” (2013: 114).

CAPÍTULO III

ASPECTOS DEL DISCURSO DE CANDELARIO DESDE UNA POSICIÓN INTERCULTURAL CRÍTICA

Canto de sirena es una orgía lingüística y es también un atentado contra el orden establecido y las buenas costumbres.⁶³

Gregorio Martínez

Canto de sirena posee un título que nos remite inmediatamente a aquellos seres míticos que a través de *sus cantos* alteraban la “lógica” de quienes se aproximaban. Al parecer, la novela de Martínez pretende seguir este sentido en su discurso, ya que pretende trastornar la lógica dominante por medio de la representación de la voz de un sujeto subordinado, así como de su saber especulativo y cuestionador de las estructuras sociales e interculturales. Por ello, sostenemos, en este capítulo, que el discurso que enuncia Candelario Navarro pretende ser una crítica intercultural de la sociedad descrita en la novela. Por ello, a continuación, se presentará los acontecimientos y acciones principales que se narran en la novela para luego analizar los diversos aspectos en que la *crítica intercultural* de Candelario se manifiesta.

3.1. La historia en *Canto de sirena*

La historia que se narra en *Canto de sirena* se presenta a modo de recuerdos repentinos, los cuales se plasman en saltos temporales a nivel del discurso (por ejemplo,

⁶³ Santibáñez Vivanco, Roger. “Siete preguntas a Gregorio Martínez”. En: *Imagen. Suplemento Dominical de La Prensa*. N° 122, Lima, 22 de mayo de 1977, p.18.

de un pasado próximo a uno lejano para luego dar a conocer un presente que reflexiona sobre el futuro). Esta ruptura de la linealidad temporal discursiva (inicio-medio-final), hegemónica en la novelística tradicional, intenta —a nuestro entender— representar una memoria rizomática como experiencia espontánea del fenómeno. Es por ello que la narración de Candelario acerca de su vida y del pueblo de Coyungo la encontramos organizada de manera contraria al tiempo lógico-causal de la historia en sí. Recordemos que “el problema del tiempo en el relato es la medición de dos tiempos: el de la historia (todo hecho sucede en orden-lógico-causal, tiene un ritmo de desarrollo y una frecuencia) y el del discurso (todo discurso organiza, administra, manipula de alguna forma el tiempo de la historia y crea una nueva dimensión temporal)” (Pozuelo 1989: 260). Por lo expresado acerca de la complejidad del tiempo discursivo, se ha optado para este trabajo presentar el argumento de la novela en su tiempo histórico. A continuación, se presenta a manera de cronología los datos biográficos del protagonista de *Canto de Sirena*, Candelario Navarro,⁶⁴ así como un cuadro didáctico que cartografía su vida y la del pueblo de Coyungo en el contexto de las diversas dominaciones económicas que se establecieron alrededor de ellos.

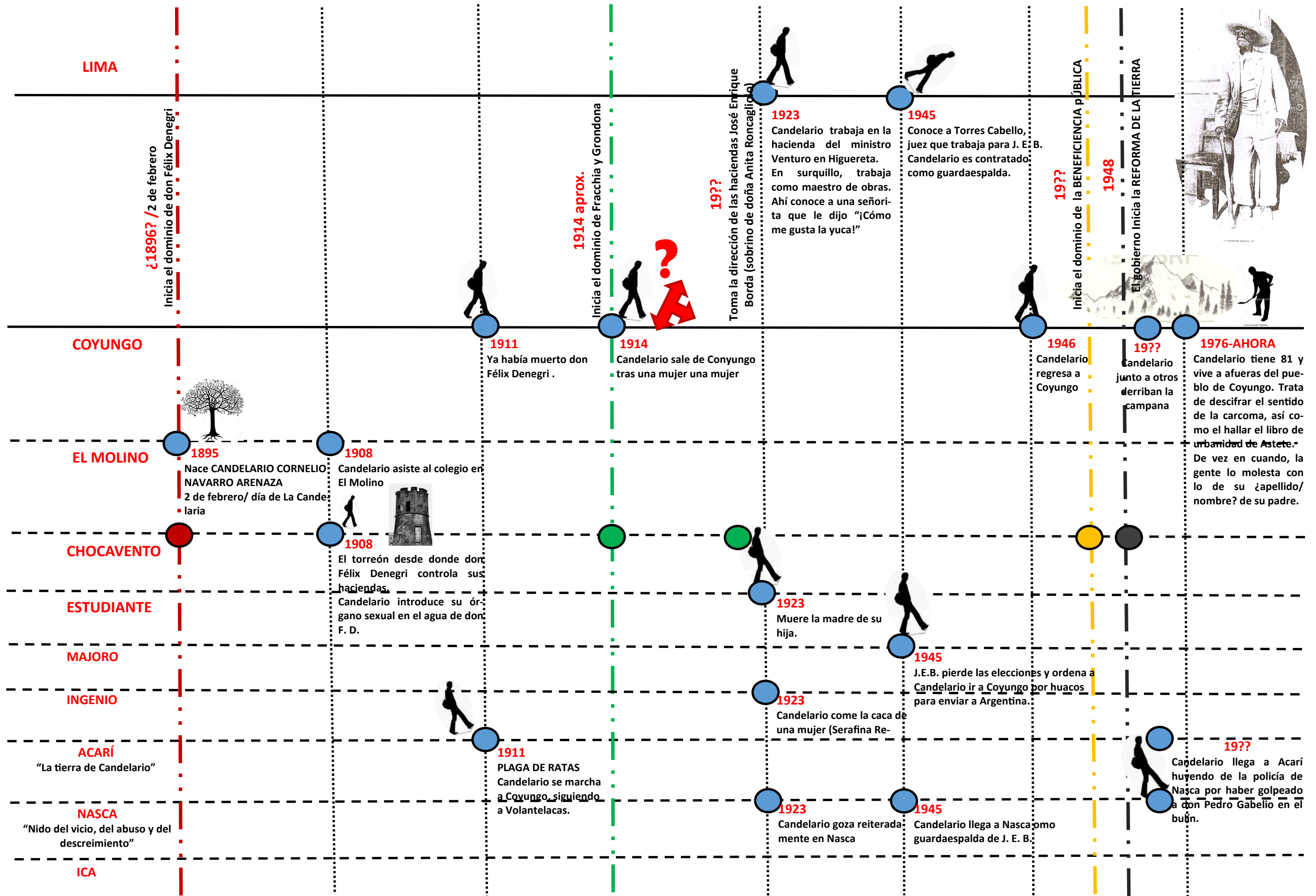
La historia se inicia en:

- 1895, 2 de febrero, nace Candelario Cornelio Navarro Arenaza en la localidad de El Molino, Acari. Sus padres fueron Manuel Navarro y María Esther Arenaza (Pág. 52, 146).
- 1907. Ingresó al colegio de El Molino, estudia con el profesor Buleje, bajo el auxilio de los textos de urbanidad y catecismo de Luis Astete (pág. 45, 48).

⁶⁴ Cuadro cronológico basado en el texto inédito del escritor Augusto Higa, integrante, al igual que Gregorio Martínez, del Grupo Narración.

- En su infancia se desempeña como sirviente de don Felix Denegri, dueño de los fundos Lucasi, Coquimbo, El Molino, Cascajal, Sahucari, El Arenal, Chavinilla, Vijoto, Sacaco, Tambo viejo, Chocavento, Cerro Colorado, etc. (pág. 22, 26, 73, 74).
- 1907. Presencia el cometa Halley en El Molino (pág. 125).
- 1911. A la muerte de don Félix Denegri, Candelario Navarro abandona Acari. Junto con Volantelacas atraviesan el desierto de Los Cerrillos (límite entre Ica y Arequipa), la pampa de Marcona, el cerro Jumana, la planicie de Batanes, y llegan al recién fundado pueblo de Coyungo. (pág. 72, 112, 113, 114).
- 1914. (Año de la guerra). A los 19 años, Candelario abandona Coyungo siguiendo el ardor de una mujer. (pág. 16, 19)
- 1932. Candelario confiesa poseer diez mujeres. Tiene el cargo de mayordomo en el fundo Achaco de don Nicolás Roncagliolo (pág. 99, 100, 101, 102).
- En algún momento de la década del 40 trabaja en la hacienda Higuereta (Lima) del Ministro Pedro Venturo (pág. 106).
- 1945. De Lima es llevado a Nasca por José Enrique Borda, candidato en aquellas elecciones a una diputación. (pág. 106, 69).
- 1946. Candelario regresa a Coyungo después de 32 años de “andaje y peligraderio”. Se instala en las afueras del pueblo solo y abandonado. (pág. 15, 39, 69, 70, 71).
- 1976. Finalmente, a los 81 años de edad, Candelario Navarro inicia su relato sobre su vida y el pueblo de Coyungo. (pág. 50, 97).

A partir de la cronología de vida del personaje principal y del cuadro que interrelaciona la historia del protagonista con la del pueblo de Coyungo, se debe resaltar el papel que cumple la voz narrativa de Candelario, ya que es la única por la cual nos enteramos de los sucesos (acciones y acontecimientos) y las características de los



existentes (personajes y escenarios). Además, esta voz no se queda en la descripción estética, sino que asume un rol crítico de la realidad intercultural que le tocó vivir y que aún siente que se mantiene hasta su presente.

3.2. Una realidad compleja

Según Gonzalo Portocarrero (2001: 297), todo análisis que quiera explicar alguna realidad no deberá quedarse solo en la esfera de la cultura, sino deberá relacionarla con la economía y la política. El reto, indica el autor, es razonar la complejidad como una situación donde hay varias clases de fenómenos que son irreductibles entre sí. Es decir, si bien se puede entender *la política* como el espacio de negociación y enfrentamiento por el poder; y a *la economía* como el espacio de la producción y distribución de los recursos; y a *la cultura* como el dominio de lo simbólico; ninguno de estos tiene un ámbito predeterminado, esencial, definible con independencia de lo que ocurra en los demás.

Por lo dicho, cabe entonces preguntarse ¿cómo se presenta la realidad para el narrador novelado en *Canto de sirena*? Según Candelario (voz narrativa del escrito), tanto en Coyungo como en otras tierras cercanas a esta, se implementó diversos sistemas de producción a razón de las, igualmente, diferenciadas administraciones que las dominaron.

Según cuenta el narrador, el primer sistema económico capitalista que se practicó en Coyungo y tierras cercanas tenía aún rasgos de tipo feudal. Estas características se evidencian en las prácticas productivas del arrendamiento y la asignación. En esta última, el dueño le otorga al campesino una parcela por un determinado tiempo, al cabo de este, el trabajador recibía un porcentaje de la cosecha. En cambio, en el arrendamiento, el campesino pagaba por adelantado, sea en efectivo o en productos, por una parcela. Estas formas de trabajo fueron aplicadas por don Félix Denegri, el primer hacendado de aquellas tierras.

Tras la muerte de don Félix Denegri, la producción de aquellas tierras fue dedicada para el cultivo de algodón. Asimismo, el sistema de pago de los trabajadores sería un sueldo determinado por la jornada laboral. De esta manera, los nuevos dueños, la sociedad Fracchia y Grondona eliminaron las prácticas del dominio anterior del arrendamiento y la asignación de tierras. El sistema instituido por la sociedad Fracchia y Grondona se mantendría con la siguiente dominación que tenía como administrador a José Enrique Borda, quien ocupó aquel puesto por encargo de la dueña doña Anita Roncagliolo, tía de este y viuda de Fracchia, quien se hizo de las tierras de su sociedad con Grondona, luego que este se marchara. Sin embargo, el dominio de José Enrique Borda tuvo un rasgo de lejanía administrativa, ya que, a diferencia de sus antecesores (Fracchia y Grondona, e incluso Denegri), el sobrino de la viuda de Fracchia “ordenaba” desde Lima lo que se debía hacer por medio de un capataz. Solo en las fechas de cosecha y cuando se postuló como diputado se lo vio más por aquellas tierras.

La muerte de doña Anita Roncagliolo, dueña de Coyungo y demás tierras, trajo consigo el “desbarajuste” económico para todos. La inacción (o muda negativa) de la Beneficencia Pública de Lima para trabajar los terrenos, ya que fue la que heredó los bienes de la viuda de Fracchia, dejó a Coyungo y demás terrenos en el abandono y la miseria. Años más tarde, cuando ya todo estaba consumido por la inactividad productiva, el Estado dispuso que se entregara los terrenos a los pobladores para que los trabajaran, a cambio ellos deberían pagar el costo de las tierras en determinadas cuotas —que fueron elevadas— a favor de la Beneficencia Pública. Si bien no se narra qué sistema y formas de trabajo se emplearon los habitantes de Coyungo y demás espacios, lo cierto es que el pago excesivo resultó siendo finalmente, según Candelario, una “trampa” del gobierno del 48 (Martínez 1977: 152).

Ahora bien, el relato en *Canto de sirena* sobre los distintos sistemas y patrones que gobernaron las diferentes tierras alrededor de Coyungo está intervenido por críticas y reflexiones a la cultura dominante que buscan desplazarla de su posición hegemónica para que sea ocupada por la cultura popular que caracteriza al personaje central de la historia.

3.3. Provincializando la cultura oficial

En el texto “La idea de provincializar Europa” (2008), el investigador indio Dipesh Chakrabarty plantea entender el conocimiento legado por Europa durante el colonialismo como un saber de los que están en el espacio del conocimiento. Desde el primer párrafo, el autor señala que su libro *Al margen de Europa* —en el que se encuentra el texto que se mencionó— no es un escrito acerca de la región geográfica del mundo que denominamos «Europa», sino la provincialización o descentración de “[aquella Europa que] es una figura imaginaria que permanece profundamente arraigada en formas estereotipadas y cómodas de algunos hábitos del pensamiento cotidiano, las cuales subyacen invariablemente a ciertos intentos en las ciencias sociales de abordar asuntos de modernidad política en Asia meridional” (2008: 30).

Además, el texto de Chakrabarty señala que desde un inicio el colonizador ubicó su conocimiento sobre el resto de saberes. Su estrategia fue esconder la particularidad, la localidad de su gestación y así presentarlo como universal. Es decir, un pensamiento específico (el europeo) pasó a ser el centro entre los saberes por el cual todos deberían orientarse. La consecuencia de aquello fue las sociedades colonizadas se vieran como atrasadas o en “falta”.

La política historicista (aquella que entiende que la historia se da a través de etapas de desarrollo)⁶⁵ sirvió para que se cree la ideología del mito del progreso o del “desarrollo” por el cual deberían pasar las colonias. Europa, según esta concepción, siempre ocuparía el lugar superior en una estructura temporal de desarrollo, pues siempre fue “primero en Europa y luego en otros sitios”. Dentro de esta concepción, siempre podía decirse, con la “razón” de su parte, que determinados pueblos son menos modernos que otros y que aquellos necesitaban un periodo de preparación y espera antes de poder ser reconocidos como partícipes plenos de la modernidad política. Este argumento del colonizador le negaba “contemporaneidad”, el “todavía no” o la “sala de espera” (para todos los no europeos).

Por ello, a partir de lo dicho, la “representación del colonizado y su espacio”⁶⁶ se institucionalizó como la imagen de la carencia o el “estereotipo” de la falta⁶⁷. Con ello se logró fijar una diferencia infranqueable (raza, género) entre colonizador y colonizado. El reforzar la idea de una falta sobre el colonizado consiguió que a este se le sustrajera su poder.⁶⁸

En cuanto a *Canto de sirena*, la voz crítica del narrador señala que han sido las distintas dominaciones del grupo étnico blanco las que han generado la miseria en que se encuentra su comunidad, la región y el mundo. En el caso particular de su comunidad, fue el abuso del gamonal don Félix Denegri, el de la sociedad Fracchia y Grondona, el

⁶⁵ En otro párrafo el texto de Chakrabarty conceptualiza el historicismo como “la idea de que para comprender cualquier fenómeno este debe considerarse a la vez como una unidad y en su desarrollo histórico” (2008: 33). Un legado de conocimiento, una genealogía epistémica (Foucault), entiéndase.

⁶⁶ Ver *Orientalismo* (1990 [1978]) de Edward Said

⁶⁷ Ver “La otra pregunta: el estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo” en *El lugar de la cultura* (2002) de Homi Bhabha.

⁶⁸ Ver “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en *La colonialidad del saber: perspectivas latinoamericanas* (2000) de Aníbal Quijano.

del administrador José Enrique Borda, así como la indiferencia de la propia Beneficencia Pública de Lima las que llevaron a Coyungo y sus alrededores a una pobreza extrema.

Es por ello que en *Canto de sirena* los blancos y poderosos son ridiculizados. Sus imágenes están construidas a partir de características negativas. Estas van desde su condición personal (de frivolidad e irresponsabilidad de sus funciones); pasando por la de su moralidad frente al Otro (p.ej. el ser ambicioso, soberbio y corrupto; principios que llevan al sujeto a crear y mantener sistemas de explotación); hasta llegar a su degeneración genética (sus hijos varones —si es que consiguen tener— aparecen dominados por la locura progresiva o la homosexualidad).

Por otro lado, la imagen que configura Candelario del Otro (negro y cholo peruano) a través de sí mismo revela los distintos saberes que posee su comunidad. Estos conocimientos no son los de la racionalidad blanca occidental, ni tampoco un conjunto de ideas sin sentido para llamarlos irracionales, sino que son “Otra-racionalidad” que tiene sus propios principios y reglas. A este Otro saber, Candelario lo llama la “cultura del pueblo”.

3.4. Aspectos del discurso de Candelario

3.4.1. Sobre la religión: la desmitificación del dogma

La especulación de Candelario sobre los ritos e historias de la religión oficial se presenta como una indagación basada en los sentidos y la coherencia fenomenológica de su entorno.

[...] ¿quién ha hecho la historia santa?, por ahí yo también puedo decir que a esos señores se les antojó poner que las cosas habían sucedido así, y en el otro caso todavía peor, porque no se explica que siendo Dios tan poderoso tuviera necesidad que alguien le escribiera lo que quería escribir, [...] lo que dice la historia santa no es para tomarlo como único y verdadero. (1977: 24)

Candelario, quien se presenta en la historia como un sujeto especulativo,

sostiene explicaciones coherentes dentro del marco de su educación y cultura (cf. Macedo 2008: 67)⁶⁹. Por medio de sus reflexiones, se resaltan dos sistemas que entran en contacto conflictivo: uno, el de los conocimientos establecidos e institucionalizados en la sociedad; y el otro, muy distinto, el de los conocimientos estructurados en el ámbito popular. Es así que los tabúes y mitos religiosos (cristianos) son conocidos y respetados aunque en realidad no se crean enteramente en ellos por el hecho de que resultan ilógicos en la práctica. Mientras que el conocimiento popular no comulga con teorías afirmativas teológicas en las cuales se fundamentan los misterios de la fe. Su conocimiento se explica por medio de la lógica práctica de la vida.

Por lo señalado arriba, las ideas de Candelario con respecto a la religión resultan ser irreverentes para los dogmáticos pero que resultan ‘lógicas’ dentro del conocimiento práctico. Por ejemplo, sobre la virginidad de la madre de Cristo, María⁷⁰; o aquel razonamiento ‘sacrilego’ de Candelario cuando califica a la madre de Cristo de infiel, de ‘no haber sido fiel’ a José, su esposo⁷¹; o en especial sobre la variopinta descendencia de Adán y Eva.

[...] en lo de Adán y Eva han acomodado mucho lo ocurrido, no están ahí los hechos tal y conforme sucedieron, se me ocurre que Eva tampoco parió negro, chino, cholo, guineo, ella parió de una sola color, parió tal como era su raza solamente, nosotros somos otra creación, en la China otra, en la India otra, eso de que Adán y Eva son los únicos que han dado origen a la humanidad es un equívoco, negra pare negro y chola pare cholo, cómo nos van hacer creer que Eva parió pintado, que digan que fue una cosa de milagro, de divinidad, es otro cantar, y uno a sabiendas que no es cierto

⁶⁹ Debe tenerse en cuenta que Candelario no es un campesino ajeno al sistema educativo. Recuérdese que le pusieron en el colegio cuando tenía doce años. Leyó los libros de urbanidad de Luis Astete y un librito de rezo en quechua con letras de pergamino (Cf. Ortiz, Carolina. *La letra y los cuerpos subyugados. Heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas*. Quito: Corporación Editora nacional, 1999: 55; Huárag, Eduardo. “Gregorio Martínez: Reinterpretación literaria del conocimiento y la cultura convencional”. En: *Tendencias e innovaciones en la narrativa hispanoamericana*. Lima, Editorial San Marcos, 2007: 245).

⁷⁰ Cita “Ahora tenemos al Padre Eterno, a Jesucristo y a la mamá de Jesucristo, que le decimos la Virgen, aunque si nos apegamos a la estricta verdad no es Virgen nada, ¿acaso ella no ha parido?, ha parido, entonces si ha parido ya no es Virgen, nadie pare del viento, ni la gallina, sabemos muy bien que ese huevo que pone de aire se vuelve agua” (44).

⁷¹ Cita: “ese día el Padre Eterno le puso los cuernos a San José, porque se le presentó a la Virgen, a María, y la gozó, y de ese gozo nació Jesucristo, en diciembre, justo a los once meses que es el período que demoran en gestarse los adivinos, los milagrosos, porque es humano nacer entre los siete y los once meses” (147).

dice si para no contradecir, pero que vengan a asegurarlo con el antedicho que así figura en la historia santa, eso yo no lo acepto ni les daré la razón nunca [...]. (1977: 24)

La actitud especuladora de Candelario no se detiene ni ante la idea base de toda religión: la existencia de Dios. Candico cuestiona esta idea por no estar probada.

¿Dios?, ¿cuál Dios?, ¿acaso a mí me han enseñado una fotografía de Dios y me han dicho mira, Candico, este fulano es Dios?, hace rato he sacado mi cuenta y me parece que la creencia es solo eso: una creencia para sujetar a los crédulos, otros por detalle y el bendito prurito, como decía el doctor Tello, la llaman doctrina, pero todo es lo mismo [...] porque está visto y probado hasta la demasía que el género humano necesita creer, así ha sido en todas las dominaciones, antes del Arca y después, en Babel mismo que nadie se entendía fue también de esta manera, como quien dice para que exista un respeto [...]. (1977: 77-78)

Por ello es que si bien las reflexiones de Candelario van en contra de “las sagradas escrituras”, sus apreciaciones acerca de lo religioso buscan ser una reinterpretación de los conocimientos oficiales que han sido impuestos por la cultura occidental dominante.

De esta forma la versión del narrador desmitifica o pone en estado de interrogante aquellos saberes que las instituciones religiosas certifican como sacra y que por lo tanto son incuestionables. La ‘verdad’ institucionalizada no solo ejerce una presión sobre el individuo para que admita hechos extraordinarios convenientes, sino que también practica la desvalorización de las “verdades” construidas por otras sociedades culturales aunque la lógica simple y pragmática nos haga ver que lo convencionalmente establecido no corresponde con la realidad. A través de la crítica, Candelario relativiza el conocimiento del ‘blanco’ (la cultura occidental) como supuesta verdad única que no sólo los que se encuentran en su espacio de acción deben seguir sino también las otras sociedades deberían creer⁷².

⁷² A las reflexiones hechas, Jorge Valenzuela (2005) añade una idea de inscripción categorial para la obra a partir de una ponderación de la religiosidad presente en la obra: “[...] *Canto de sirena* cancela el tópico de la oscura y misteriosa religiosidad negra e ironiza sobre el poder psíquico de esta comunidad, trabajada en la obra del realismo mágico. De hecho esta novela se aleja deliberadamente de esta corriente para situarse en la línea de un realismo comprometido con las causas sociales, un realismo enriquecido con las

3.4.2. Sobre la ciencia

La especulación de Candelario, a comparación de la ciencia, pretende ser un saber omniabarcante, es decir, un saber que intenta referirse a la totalidad de lo real y no solo a una rama particular de esta, como sucede en el caso de las ciencias, que a lo largo de la historia han ido fragmentándose en diversas ramas o especialidades para solo atender un espacio de la realidad en específico (por ejemplo, la astronomía, la biología, la geología, etc.).

En *Canto de sirena*, la ciencia (como tecnología) es valorada en función a su utilidad inmediata. Si esta no es solución de algún mal primario (por ejemplo, la hambruna) se le considera como inmeritoria. Por ello, cuando Candelario opina acerca de los viajes a la luna que ha emprendido el hombre dice que

El día que vayan y hagan pueblo allá y pueda ir gente a vivir, entonces sí, me quito también el sombrero, pero conforme ven ahora las cosas, no le encuentro el mérito, porque estoy viendo a diario aquí en Coyungo, en Lacra, en Chiquerillo, en Tambo de Perro, en Estudiante, pura miseria; pura necesidad, negrito anémico, cholito llagoso, hombres tísicos que siguen lampeando para engordar a otros, no hay justicia [...]. (1977: 144)

En esta línea crítica, Candelario señala la inutilidad del progreso científico y técnico en la construcción de armas de guerra que solo están al servicio del poder de una minoría que lo utiliza para someter a la mayoría de los hombres.

En lugar de la diversidad de inventos inútiles que sólo sirven para matar gente y sembrar hambruna, debería dedicarse a inventar comida aunque sea de la hierba que abunda por gusto en el monte [...] esos sabios que inventan bomba, cohete, ya deberían haber hecho alimento, bitute, para atajar la hambruna que cada día se nos pega más [...]. (1977: 145)

A diferencia del escepticismo crítico presente en sus opiniones con respecto a las tradiciones religiosas; aquí, con referencia a la ciencia tecnológica, Candelario señala

experiencias del modo testimonial”. Cf. Valenzuela Garcés, Jorge. “Márgenes interiores y horizonte social: una aproximación a *Canto de sirena* de Gregorio Martínez”. En: *Diégesis*. Lima, 8 de noviembre de 2005, pp.26-33.

el sin sentido de las creaciones y viajes que genera esta, ya que, desde la perspectiva del narrador, no ayudan en nada a resolver la falta de alimentos y de salud que padecen muchas comunidades como la suya. A partir de ello, podemos darnos cuenta que el narrador coloca como objetivo primordial el bien común para cualquier investigación científica realizable.

Por otra parte, la ciencia (como saber no-académico) está representada por su trabajo de “huaquero”. Candelario hace una distinción implícita y otra explícita dentro de los saberes de investigación histórica. De manera tácita, el protagonista expresa un distanciamiento entre ser arqueólogo (como Julio C. Tello) y ser huaquero, como él se nombra. Esta diferenciación se basa fundamentalmente en el conocimiento que cada uno posea respecto de la actividad del hallazgo de restos históricos sino que se sustenta en la acreditación de un título universitario. Lo señalamos, porque para Candelario las prácticas de los grupos sociales no letrados son tan valiosos como los universitarios. Ambos son saberes que varían, cambian a través del tiempo, ambos suponen movimientos del pensamiento a nivel subjetivo como material, ya que promueven la reflexión y la reorganización interna de los individuos.

Sin embargo, lo dicho no debe entenderse que para el protagonista todo proceder no letrado es saber, ya que él mismo sabe y plantea que existe una diferencia entre el huaquero y el profanador, la cual es la técnica. El segundo no posee estrategia alguna, no aprecia realmente lo que busca, ya que, según Candelario, ha caído dentro del juego del capitalista:

[...] un huaquero verdadero, fino, de experiencia, trabaja con varias sondas, mejor dicho con una utilería bien surtida que para cualquier caso, para el más menudito, tiene su correspondiente exacto y ha señalado hasta con marca y número, pero claro que no basta la precaución de andar premunido igual y mejor que un cirujano ambulante, lo principal y válido es poner tino, rastrear lo mínimo, sea una piedrecita, una arenisca movida, porque lo más insignificante, la pequeñez más ridícula en apariencia, necesita un estudio y una definición bien en regla para que cualquier persona, sin la obligación de ver en la huaca, sepa y entienda el significado de lo que

hay ahí dentro. Eso es lo de rigor, pero solo para el huaquero de fundamento, en cambio el profanador tiene otra norma si se puede decir así. La ambición y la brutalidad lo tienen ciego, solamente desea y ansía volverse rico de la noche a la mañana, su empeño es encontrar huaco fino y pintadito, muñeca, tejido sanito, arete, collar de oro, pechera, máscara y todo cuanto él se imagina que le van a comprar los traficantes por una fortuna, por eso trabaja como si fuera un chanco (1977: 30).

Es así que la comprensión de la realidad circundante, presente en el narrador principal de la obra es también una ‘actitud’ frente a la vida, un modo de ver la realidad, ya que pone en permanente cuestionamiento las diversas convenciones que existen en la cotidianidad y no sólo por medio del juicio explícito sino también a veces a través del experimento con elementos, formas y acciones que no están dentro de las consideradas por el poder hegemónico como ‘habituales’, ‘tradicionales’ o ‘normales’. Es un intento de superar los límites del conocimiento ‘estático’, presente. Es así que en la obra el término “especular” resulta ser sinónimo de meditar y de cuestionar lo observado.

Es importante mencionar que hoy en día concurrimos a un empobrecimiento cultural promovido en gran parte por la generalización de ciertos valores. Homogenización no significa democratización. En nombre de una cierta igualdad se destruye sutilmente no sólo a las culturas tradicionales, sino al propio núcleo de la imaginaria de las grandes culturas de la humanidad.

En el discurso de Candelario se proyecta un camino ideológico para la sociedad venidera desligada de una alienación ideológica impuesta por la capa dominante. Sus cavilaciones —que tienen como base el saber del pueblo rural costeño— “resemantizan” los signos de la cultura hegemónica. Candelario posee una sabiduría popular obtenida de diversas fuentes: Pun Sen (el cocinar), el viejo Matías Eco (el preparar remedios de la brujería costeña), su madre (una forma especial de hablar), Tío Metreque (el hacer sexual), don Emilio Barahona (un llevar registro de las conquistas amorosas), entre otros. La socarrona voz de Candico al enunciar y poner en práctica estas formas de

conocimiento desobedecen la norma, la conducta y el modo establecido por el grupo dominante y nos presenta el ‘Saber’ del hombre del pueblo.

3.4.3. Sobre la gastronomía

Esta actitud cuestionadora de lo establecido en lo religioso como en lo científico se extiende hacia un aspecto cotidiano de la vida: la comida. Candelario entra en contraposición con el sistema cultural alimenticio cristiano occidental debido a que esta cultura establece fundamentalmente el consumo de carne de res, de cerdo, de aves y de peces; pero no de perro, gato, caballo, burro y serpiente, carnes con las que Candelario y otros del pueblo hacen sus ‘comilonas’. Incluso declara el narrador que, al comparar sabores entre uno y el otro, sus platos locales resultan ser tan o más deliciosos que los convencionales.

Mala suerte que ahorita no tengo ni siquiera una víbora de cerro que es seca y costillada, sin un lugar donde hincarle el diente, sino ponía en las brasas un pedazo con sal y pimienta para que me vean comer y chuparme los dedos de gusto porque eso sí, la víbora de cerro será enteca y todo como una zarandaja pero tiene más sustancia que la cabeza de ese pichinguito chivillo que dice: negrito yo soy tu tío. (1977: 28)

Candelario tiene una escala de sabores⁷³. Él ha probado de todo y por eso puede decir que:

[...] burro es mejor que gallina, veo uno, sea pardo o azulejo, y se me hace agua la boca, agua pero lo que se llama agua. En Tunga, donde mi compadre Melecio Siancas, lo comíamos en chicharrón, bien tostadito. (1977: 29)

Su sibaritismo no se amilana y salta los patrones conocidos. Por eso degusta, como lo habíamos dicho, la carne de perro, gato, burro, zorrino, víbora, lobo de mar,

⁷³ El gato es otra de las carnes manjar de esta cultura afroperuana. En ocasiones, Candelario y otros complementan sus ricas conversaciones con opíparos ollones de gato doméstico: “De tanto gato que he comido en mi vida todavía me queda el sabor en la boca, chasqueo la lengua contra el paladar y vuelvo a sentir esa exquisitez, me brota agua limpia, y ahí mismo me acuerdo de Pedro Regalado, mi sobrino pedrito, que en paz descanse, gatero insigne” (1977: 85). Aunque declara que la carne de perro es su “plato de prosa, de etiqueta” y no sólo por el sabor sino también porque ésta le da fuerza y vida. “Por eso será que sigo con vida y fuerza” (1977: 29).

guanay, y otros tantos especímenes de río o de mar. Su ingenio alimentario busca el placer de lo marginal, pero no lo marginal escaso sino la carne abundante, aquella que nadie ingiere por desabrido o porque espanta. Incluso en este nivel, su goce, su dicha, su júbilo, resulta popular, nada artificioso ni exquisito, siempre exhala vitalidad cerril⁷⁴.

Obsérvese que colateralmente, el hedónico Candelario combina siempre licor y atragantadera. Así fue que un día con su hijo Eduardo,

[...] en el esplendor de su borrachera era otra cosa, márame ese animal, le decía, y él iba y lo volteaba de un solo tajo, en seguida yo con mi mano lo preparaba en adobo, con bastante comino y achote, luego nos sentábamos a comer con calma, sin ninguna preocupación, paladeando la carne para sentir esa cosa fibrosa que uno lo oprime con el diente y suelta un jugo sustancioso, y clarito se siente que vivifica, da fortaleza, ganas para pararse y mirar aunque sea el aire [...]. (1977: 84)

Aunque no debe llegarse a pensar que este “guisandero popular” aprueba todas las carnes, ya que como lo habíamos dicho tiene una escala de sabores en la que la carne de caballo no entra. A Candelario esta carne le parece a corcho y no se compone ni con los aderezos intrincados que él prepara.⁷⁵ Asimismo, tampoco siente simpatía por las ratas y las lagartijas.

Algunos críticos han señalado que “solo en un mundo rural mísero se cultivan estas aficiones” (Coaguila 2006: 1), sin embargo, esta mirada de la otredad, propia del

⁷⁴ Así podrá decir: “cada vez que me emborrachaba en Nazca, era seguro que comía perro, buscaba a Pun Sen y armábamos la comilona, no faltaba motivo, y como él tenía perro en jaula, criado con leche, era sólo un decir y al instante ya estábamos preparándolo con tamarindo y cogollo de cañabrava que a falta de bambú era igual y hasta mejor porque tenía un amargorcito que es el toque de la delicia, porque la primera vez que Pun Sen se quejó que no había bambú le pregunté cómo era, si se parecía al carrizo, no ves que en Acari había visto a los viejos gateros que comían el chiflón de la cañabrava con el sudado, y resultó faite y desde entonces esa era la fórmula: tamarindo y cogollo de cañabrava” (1977: 82).

⁷⁵ Si bien Candelario utiliza muchos ingredientes para hacer sus aderezos, éste no hace uso del Ajinomoto que elaboraba su condimento blanco a base de huesos de equino y perro. Candelario nos cuenta que “[...] hace poco vino mi sobrino Cuchijara en su camión y puso a toditos los muchachos de la ranchería a juntar huesos del muladar y como a las doce que yo estaba almorzando se aparece y me dice: tío ¿usted conoce a dónde es que está ese cementerio de llamas del tiempo de los gentiles? Lo miré así y no le contesté lo que él me preguntaba sino que le digo: ¿para qué quieres tanto hueso?, del muladar también veo que te están juntando los muchachos, ¿tanto perro estás criando?, a la vez se te ha dado por esas aficiones de blanco ocioso, o es que la plata de está poniendo cojudo, mejor por qué no me dejas un poco acá para yo cambiarla por culo. [...] yo trabajo para la fábrica de ajinomoto, me dijo, hijo de la valiente, agarré el plato de sopa que estaba tomando y por allá la zumbé” (1977: 29).

conquistador americano, realiza una ecuación valorativa simplista que reduce la lógica cultural de una comunidad a su actual condición de marginación. Sin dejar la posibilidad de que la miseria sea un factor presente en la formación de una cultura, tampoco debemos reducir infaliblemente todas las expresiones de una comunidad a ésta, sino también debemos considerar una identidad cultural distinta que existe y que está presente y que de una u otra manera desmitifica costumbres que un sistema cultural ha universalizado y que difícilmente lo cuestionamos.

De ahí que la expresión arriba mencionada será verosímil cada vez que se busque encontrar su mundo cultural en un lugar que no es el suyo, es ahí cuando lo ‘ilógico’ se presenta y vemos personas que en otros contextos (el mundo andino) comen animales que son considerados por otros solo como ‘mascota’ o ‘pequeñas ratas de experimento’ (“cuy”) y pensamos que lo hacen porque son muy pobres.

Estas comilonas siempre están amenizadas con sabrosas conversaciones, inusitadas ocurrencias, e impredecibles fantasías, propias de los hogares que gozan la vida en las contadas ocasiones del descanso. Por ello apuntamos que no debe pensarse que este placer ventral sólo le pertenece a Candelario sino que forma parte de la comunidad. Estos platillos, que son locales y tradicionales de la región, son conocidos y preparados con recetas que la gente del pueblo pasa de generación a generación. Es así que Candelario cuenta con orgullo las cualidades propias de su comunidad, de su gente.

3.4.4. Sobre los remedios

La actitud especulativa de Candelario no sólo le lleva a preparar comidas exóticas, según el sistema occidental preponderante; sino también remedios para la salud y otros asuntos.

Yo siempre he tenido ese afán de buscar explicación a lo más mínimo, a la menor insignificancia, bastaba que viera algo y ya me entraba la preocupación [...] Ese

apego a la especulación me llevó a preparar tónicos, miel de nabo, esencia de alfalfa, extracto de guaranga [...]. (1977: 88)

Ahora, si bien los remedios, brebajes y tónicos que prepara Candelario para los de su comunidad lo convierten en un personaje singular entre los suyos, debemos también indicar que el consumo común de estos preparados por aquellos manifiesta un conocimiento vivo, presente de la comunidad. Para esta, son productos beneficiosos, ya que conservar o restituye la salud, así como el logro de algún objetivo personal.

3.4.5. Sobre el hablar de Candelario

Otra característica resaltante de Candelario es su lenguaje narrativo. En su relato, aquél emplea el lenguaje de los habitantes del sur de Ica y norte de Arequipa. Su léxico está lleno de palabras como cacana, ventolera, jodienda, chuchumeca, ardidero, catiando, carcancha, etc; marginadas del diccionario de la Real Academia Española. En 1998, Milagros Carazas, quien es una de las primeras que estudió el texto de manera extendida, sistematizó esta oralidad léxica presente en el texto según la idea que querían comunicar⁷⁶.

La voz del narrador de la historia se nos presenta como “el habla de un poblador negro versado”⁷⁷ cuya referencia léxica base estaría ubicada en la costa de Ica. Voz ‘negra trabajada’ que según Candelario fue formándose a partir de los libros que en la infancia había leído (el catecismo de la Santa Trinidad, el libro de rezo en quechua y el libro de

⁷⁶ Carazas resalta las deformaciones fonéticas (“adetrás” por “detrás”, “pegau” por “pegado”) que contribuyen a un lenguaje coloquial. Asimismo, su análisis clasificatorio lexical encuentra: lisuras (“cojudearon”, “puta”), vocablos eróticos y sexuales (“calata”, “huevos”), vocablos escatológicos (“cacana”, “mierda”), diminutivos (“librito”, “pedacitos”), expresiones populares (“maluco”, “chamuscado”), topónimos y gentilicios (“Chocavento”, “camaneja”), arcaísmos (“arguadija”, “andaje”), neologismos (“escribidera” de “escribir”, “ambicia”, de “ambicionar”).

Todos estos recursos ayudan a la presentación de una oralidad popular.

⁷⁷ Un apunte importante que debemos notar es que si comparamos al narrador diegético de la obra de Gregorio Martínez con el de Antonio Gálvez Ronceros, el primero hace más hincapié en el contenido que en la forma. Ambos autores son versados, pero no en el mismo sentido: el autor de *Monólogo desde las tinieblas* es versado por la sonoridad formal que presentan los enunciados del narrador mientras que el autor de *Canto de sirena* lo es porque presenta un repertorio léxico abundante.

urbanidad de Luis Astete)⁷⁸.

A lo anterior, hay que sumarle el trato directo que tuvo Candelario (representante de la sabiduría popular) con Julio C. Tello (representante de la sabiduría académica), quien colaboró en crear un mestizaje cultural cuya materialización se ve expresada en este ameno lenguaje. Todo esto queda englobado lógicamente por aquel deseo que tiene el narrador-personaje por aprender todo lo que sea posible en la vida, lo que hace evidente que para Candelario los libros son una fuente de conocimiento.

Aunque la reflexión acerca del lenguaje popular por parte de Candelario no se da de forma abiertamente explícita ni mucho menos es constante en la historia de la novela; las pocas cavilaciones que se hacen están relacionadas con las expresiones, el modo y el carácter cultural afro mestizo peruano⁷⁹. Por ejemplo, cuando Candelario se refiere a la forma en que hablaba su madre, una mujer afroperuana, dice: “oyéndola a veces uno se quedaba orillando el río, peor cuando se le daba por hablar en verso, o cuando comenzaba a hilvanar una punta de refranes de la época de las esclavitud” (1977: 52). O Galagarza, un hombre que tenía la misma habilidad que su madre para la palabra.

⁷⁸ Estos libros le recuerdan su pasado escolar en donde y cuando se inició su afición por la lectura. Candelario dice: “Yo tenía 12 años cuando me pusieron al colegio, en El Molino. Todos los discípulos leíamos en los libros de Luis Astete. De ese autor es que necesito tener ahora sus escrituras. Me acuerdo que en sus libros todo aparecía con su dicho y su antedicho, como en un repique. Ese contrapunteo me despertaba algo que yo tenía adentro dormido. Hasta los más marrajos dejaban el vicio, el vicio y la testarudez y se avenían a la lectura” (1977: 48).

⁷⁹ La escritura presente y representada en la obra es otro tema tocado por la crítica. En *Canto de sirena: oralidad y memoria* (2008), Gloria Macedo, última crítica en trabajar este tema de manera extendida, nos dice que “El punto que más nos interesa es la referencia a la escritura, de mayor presencia en la novela. Por ejemplo, se mencionan el libro de urbanidad de Luis Astete, la carcoma (la escritura de Dios), el catecismo de la Santa Trinidad, el de rezo en quechua con letras de pergamino y el cuaderno donde Candelario hace anotaciones, el mencionado ‘Diario de viajes’. Se sabe que Candico ha escrito casi once cuadernos de los cuales conserva sólo uno; los demás los perdió de diversas maneras: los prestó, los quemó o les dio un uso escatológico. Con esta actitud frente a la escritura se observa que para Candelario Navarro la actividad de escritor se convierte en un simple pasatiempo” (2008: 50). En lo que se refiera a la carcoma o ‘escritura de Dios’, Gloria Macedo señala que “para Candico la palabra escrita contiene un mensaje ininteligible que se manifiesta en la escritura de Dios: “ahora que Dios haya escrito en alguna oportunidad sí creo porque quedan muchas señas, ahí está su escritura en las criadillas del carnero... en los troncos dibujados por la carcoma igualmente está clarito la escritura de Dios” (1977: 23), “se me enrienden los chicotes de la cabeza de tanto mirar la escritura de Dios que es verdaderamente un enredijo eterno e infinito”(1977: 51-52). Aunque debemos mencionar que para sus vecinos, la escritura es percibida como algo extraño y de personas de otra clase social.

O aquellos personajes libidinosos como su tío Metreque que le “enseñó a gozar de las mujeres con acompañamiento de música y repique de redoblante”, o don Emilio Barahona “que tenía un registro de sus mañas”.

La formulación del lenguaje y el saber del narrador de la novela hace que nos percatemos que el lenguaje oficial (español) solo es una construcción simbólica que se basa en normas elaboradas impuestas por un grupo social para definir lo coherente frente a lo irracional o para decidir lo que está bien o mal formulado. Esta, además de la violencia física, es otra forma de controlar el flujo de ideas comunicables desde la otredad. De ahí lo importante del discurso cultural del Otro que enfatiza y contrasta sus valores culturales frente al poder hegemónico. La relativización de los valores culturales es su forma. Su crítica frente al mito del progreso que el positivismo ilustrado instauró es resaltada en la voz del Otro, la del campesino negro de la costa sur⁸⁰.

3.4.6. Sobre el humor “fálico” popular

Antes que apareciera *Canto de sirena*, el “humor popular” no había sido representado en la novelística peruana⁸¹. Como bien señaló Max Silva (1980: 8) “ya teníamos un humor, digamos, de clase alta con *Un mundo para Julius*, y un humor de clase media con *Pantaleón y las visitadoras*. Ahora tenemos el penetrante humor popular con *Canto de sirena*”.

Este humor presente en la obra de Martínez se caracteriza por trabajar a nivel del significado. Sus expresiones irónicas o de falsa inocencia del narrador resultan especialmente jocosas más aún cuando este lo lleva al plano de lo sexual y escatológico.

⁸⁰ Jean Paul Gee nos dice al respecto que tanto la oralidad y la escritura son prácticas discursivas que “están ligadas a visiones de mundo específicas (creencias y valores) de determinados grupos sociales o culturales” (Gee, 2004: 24).

⁸¹ Acerca de este tema puede consultarse la tesis de licenciatura de Sara Rondinel *Rasgos y aspectos del humor popular y carnavalesco en Canto de sirena*. Lima: PUCP, 1993.

Óigase el apodo “Tresgüevos” como le decían a Perico Ortiz, amigo del padre del narrador, por el número de testículos que poseía. O la idea de que los padres del narrador le pusieron ‘Cornelio’ como primer nombre porque ese día “el Padre Eterno le puso cuernos a San José [ya que la gozó antes a la virgen María] y de ese goce nació Jesucristo”.

Este humor que no solo cumple o se queda en la función de la diversión y el entretenimiento narrativo trasciende como medio escogido para hacerle frente al poder hegemónico opresor. Por ello, la actitud general del narrador no es el de la tristeza, sino, por el contrario, el de aprovechar cada momento de la vida para ser feliz⁸². Es por ello que el humor, la burla y el escarnio sean las armas predilectas de Candelario en su intento por reivindicar al oprimido y marginado de su narración⁸³.

Este humor —casi o siempre de connotación sexual— es su manera de lograr una igualdad social (o a lo menos así lo cree Candelario). Recuérdese el episodio de cuando Candelario era aún un niño y estaba al servicio de don Félix Denegri:

Un día me decido y agarro, me lavo bien la pichula, y voy, sin el menor remordimiento, y la meto en la garrafa de agua y la dejo un rato remojándose, después miré el agua a contraluz y vi que seguía limpiecita, transparente, nada más que con unas burbujas. Mientras subía al torreón, llevando en una bandeja la garrafa con agua, sentí un alivio enorme, una pausa grande dentro del corazón, y desde entonces cada que don Félix Denegri tiraba el papel con la orden que deseaba agua, con gusto le alcanzaba agua de pichula. (1977: 73-74)

⁸² Según el autor de la obra “la injusticia y la explotación deben engendrar en nosotros rabia y decisión para alinearnos al lado de las masas, pero no debe anular el humor, la fantasía, la capacidad para alegrarnos”. Cf. Santibáñez Vivanco, Roger. “Siete preguntas a Gregorio Martínez”. En: *Imagen. Suplemento Dominical de La Prensa*. N° 122, Lima, 22 de mayo de 1977, 18.

⁸³ Roland Forgues señaló en “La escritura subversiva de Gregorio Martínez y el renacer de los marginados” (1986) que el humor de la novela es “[...] una forma de compensar una contradicción que el creador no logra resolver concretamente en el terreno de la lucha de clases, sirven, por el contrario, en la obra narrativa de Gregorio Martínez para mantener viva, e incluso agudizar, una contradicción que, por el efecto del desánimo o de la resignación de la clase explotada y dominada, tendía a disminuir, por no decir esfumarse. Baste con recordar aquí el episodio de *Canto de sirena* en que Candico le da de beber a su patrón agua de pichula, y el pasaje de la misma obra en que el escultor Epifanio Gamboa realiza la estatua de dos ángeles que, en la cara, se parecen a Perico Ortiz, apodado Tresgüevos porque tiene tres testículos (1986: 97).

Cada vez que Candelario rememora aquella humillación servil que la soberbia actitud de don Félix le hizo pasar se acuerda de cómo él se desquito al meter su pene al agua que bebía el patrón. Porque para Candelario la única forma que encontró para mantener su dignidad, luego de que el patrón lo obligara como a un animal a que se agache para que recoja los papeles en donde escribía sus órdenes de agua, fue el de rebajarlo a él también a la condición de animal. Con ello, Candelario logra subalternizar al patrón en su humanidad y género.

Otro ejemplo en donde a través de la burla se subalterniza fálicamente al sujeto blanco ocurre cuando se manda a elaborar “dos estatuas en forma de ángeles”. Todo empieza cuando en sus borracheras Perico Ortiz, llamado “Tresgüevos”, pedía que se le hiciera un monumento por tener como ninguno tres testículos. Un día que pedía y pedía su escultura, el más loco de los hijos de don Félix Denegri, Alberto, se voltea y le alcanza unas libras de oro a Epifanio Gamboa quien estaba presente y era el escultor del pueblo para que de una vez empezara a esculpir la estatua que pedía don Perico Tresgüevos. Esta noticia se esparció hasta llegar a oídos del Monseñor Undurraga quien le envió un edicto a don Félix Denegri, papá de Alberto, en el que decía que si cometían esa herejía llovería “candela y sal y ceniza”. Debido a ello, don Félix Denegri le ordenó a Epifanio Gamboa que en lugar de la escultura a don Perico Tresgüevos hiciera más bien dos ángeles para que la Virgen María no estuviera tan solita. Una semana después sucedió que

Epifanio Gamboa, esculpió los dos ángeles, con alas de paloma, dijo, que significaban la pureza, y el día domingo, durante la misa, los entregó personalmente, los puso en medio de la iglesia para que los bendijeran y los rociarán con agua bendita para quitarles de encima la profanidad. Los dos ángeles tenían un aire muy familiar, la gente los miraba y no se sorprendía, parecía que ya antes hubieran estado ahí, rodeados de gente, pero nadie atinaba a dar una explicación. Sólo unos meses más tarde se dieron cuenta que los dos ángeles tenían la misma cara que don Perico Ortiz, único que rejuvenecida y lozana, seguramente de cuando él anduvo por los 15 años (1977: 57).

Este relato no solo celebra la astucia que tiene el escultor pueblerino Epifanio

Gamboa para burlarse del Monseñor Undurraga y de don Félix Denegri sino también se ensalza la virilidad del hombre del pueblo representada en Perico Ortiz, “Tresgüevos”. Se puede afirmar que a través de la mofa que se hace se busca invertir la jerarquía de los valores impuestos por el explotador. Si se hubiera edificado el monumento de forma explícita hubiera significado para los poderosos el reconocer la virilidad de aquel hombre del pueblo. Es por ello que al oponerse y cancelarse el proyecto solo queda como medio de realización el engaño y la burla, elementos que forman parte del humor.

Es así que el humor cumple la función social de combatir el mito que la clase hegemónica ha instaurado, el de que los hombres explotados carecen de virilidad. Por ello, monseñor Undurraga y Félix Denegri, como defensores de los “valores morales y sociales vigentes”, se oponen a que se realice el proyecto y en su lugar mandan hacer las estatuas de dos ángeles para reafirma la continuidad de los valores de la sociedad blanca hegemónica.

Estas acciones contestatarias, aunque no confrontadoras, manifiestan una actitud de rebeldía soterrada contra el poder hegemónico opresor representado en la figura de don Félix Denegri y otras autoridades. Esta relación “poder-sujeto blanco” que Candelario reconoce lo va a definir en su actitud y modo de comportarse con aquellos. Milagros Carazas señala que “lo que sí afirma su identidad y marca su personalidad [a Candelario] es una especial actitud hacia el hombre blanco” (1997: 33)⁸⁴. Y aunque el humor, como forma no desemboca en un enfrentamiento directo, contribuye a mantener

⁸⁴ Esta burla y este escarnio no sólo se proyectan hacia los personajes que representan a las capas dominantes en el ámbito del relato, sino que además intentan agredir al “lector real” que se sabe no es otro que quien pueda pagar una mercancía tan cara como es el libro. Según Gregorio Martínez, “la novela es un canto de sirena para la burguesía que siempre tiende a apropiarse del arte popular cuando ve que tiene algún valor; inmediatamente lo domestica o lo exalta o lo hace suyo, lo captura (lo que estoy permitiendo, posiblemente, por el tipo de exotismo que el libro tiene)”.

la dignidad del hombre explotado frente al poder hegemónico del blanco⁸⁵.

El humor ‘fálico’ popular como se ve no sólo tiene como protagonista a Candelario sino a otros personajes de su comunidad lo cual nos dice que no es una forma aislada sino un sentir colectivo de aquellos marginados y oprimidos por el sistema dominante que encuentran en el escarnio fálico la manera de desquitarse del sujeto y la sociedad hegemónica blanca.

3.4.7. Sobre la cultura dominante: la voz crítica de Candelario Navarro

La voz crítica del narrador señala que fueron las distintas dominaciones del grupo étnico blanco las que generaron la miseria en que ahora se encuentra su comunidad y el mundo. En el caso de su pueblo, fue el abuso del gamonal don Félix Denegri, el de la sociedad Fracchia y Grondona, el del administrador José Enrique Borda, así como la indiferencia de la propia Beneficencia Pública de Lima las que llevaron a Coyungo y sus alrededores a una pobreza extrema.

Es por ello que en *Canto de sirena* los blancos y poderosos son ridiculizados. Sus imágenes están construidas a partir de características negativas. Estas van desde su condición personal (de frivolidad e irresponsabilidad de sus funciones); pasando por la de su moralidad frente al Otro (p.ej. el ser ambicioso, soberbio y corrupto; principios que llevan al sujeto a crear y mantener sistemas de explotación); hasta llegar a su degeneración genética (sus hijos varones —si es que consiguen tener— aparecen dominados por la locura progresiva o la distorsión sexual, la homosexualidad).

⁸⁵ En “La escritura subversiva de Gregorio Martínez y el renacer de los marginados” (1986), Roland Forgues señaló que “este rechazo especulativo de la “norma” se quedaría en un nivel puramente ideal si el humor y la ironía, la sexualidad y el erotismo -principales soportes de la escritura subversiva de Gregorio Martínez- no permitiesen que desembocara la idea en una praxis social efectiva” (1986: 97). En 2008, Gloria Macedo señala que “Hasta el humor se convierte en una manera de enfrentar la subordinación y convertir su discurso en subversivo. El personaje emerge para proclamar, a través de su lenguaje y de sus acciones, su rebeldía” (2008: 97). Ver Macedo Janto, Gloria. *Canto de sirena: oralidad y memoria*. Lima: Hipocampo Editores, 2008.

Por otro lado, la imagen que configura Candelario del Otro (negro y cholo) revela los distintos saberes que posee su comunidad. Estos conocimientos no son los de la racionalidad blanca occidental, ni tampoco un conjunto de ideas sin sentido para llamarlos irracionales, sino que son “Otra-racionalidad” que tiene sus propios principios y reglas. A este Otro saber, Candelario lo llama la “cultura del pueblo”.

CAPÍTULO IV

ASPECTOS DEL DISCURSO DE CANDELARIO DESDE UNA POSICIÓN INTERCULTURAL FUNCIONAL

En *Quién engañó a Roger Rabbit*, Jessica Rabbit, un personaje animado, responde a las recriminaciones de corrupción diciendo “¡No soy mala, pero así me pintan!”.⁸⁶

Slavoj Zizek

“Nadie sabe cuánto hemos sufrido, carajo”.

Maura Figueroa

Si bien el término discurso como herramienta de análisis podría ser entendido de diversas maneras, ya sea como un evento, una práctica social o un sistema de representación; creemos que el *discurso* no solo es un conjunto de enunciados conectados entre sí, sino que simultáneamente es aquel *Discurso* que implica una práctica social que rebasa la expresión lingüística e incluye sistemas de creencias y formas de pensar, actuar e interactuar (Gee 1999, citado en Szurmuk 2009: 89). Esta lógica no es ajena al discurso que se halla en *Canto de sirena*, ya que ciertas acciones que realiza el personaje principal problematizan su discurso crítico reflexivo respecto de las estructuras sociales dominantes. Estas acciones, paradójicamente, lo entranpan cerca a la imagen estereotipada del hombre negro que el discurso criollo colonial construyó para subordinarlo. En las siguientes páginas, desarrollaremos aquellos aspectos en la vida de Candelario que lo acercan a una interculturalidad *funcional* al sistema criollo dominante.

⁸⁶ Tomado del libro de Slavoj Zizek. *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Editorial Siglo XXI, 1999, 230, nota a pie de página.

4.1. Aspectos del discurso de Candelario

4.1.1. Candelario y su monomanía al sexo: la reafirmación del estereotipo del negro de la cultura criolla colonial

Una característica que define al personaje Candelario Navarro a lo largo de su vida narrada es su apetito sexual insaciable. El placer que siente cada vez que “coge” a una mujer —y que encontramos de manera reiterativa en cada uno de los capítulos de la novela— ha sido resaltado por la crítica como una manera de expresar una libertad y salud frente a la cultura criolla dominante, la cual trata de sustraerla por medio de la estructura económica. Así, según Dalmacia Ruiz Rosas, el goce sexual de Candelario es

[...] el vehículo desmitificador del pueblo, que si bien es oprimido, explotado y alienado, no es de ninguna manera triste ni vencido desde el punto de vista de las ganas y la alegría de vivir, del sexo como goce perfecto y natural, es un pueblo creador, vital, con una actividad que se contrapone a la tristeza, aridez, desolación y monotonía del paisaje (1978: 30).

Sin embargo, creemos que no es así, sino que debido a lo reiterativo de esta práctica, Candelario termina como un sujeto marcado por la monomanía⁸⁷ al sexo. Esta afición desmedida sobre el sexo merma la imagen reflexiva y crítica que su discurso político-social sostiene. Es así que la figura de Candelario se acerca al estereotipo del hombre negro del discurso criollo de la colonia, aquel que se encuentra dominado por sus instintos primarios. Para sustentar lo dicho, léase uno de los numerosos pasajes que el propio Candelario narra sobre su práctica sexual.

[...] era de ver la afición que me nacía por enredarme con mujer apenas daba un paso de acá para allá, porque ahí mismo sentía que de adentro me brotaba un ardor, unas ganas incontenibles de tener debajo mío un cuerpo movedizo, una carne caliente, de manera que vivía con ese desasosiego y en cuanto veía a una mujer que me entraba por los ojos, se me removía el avispero y todo mi afán caía en ella, lo amarraba a ese capricho, y me sostenía neceando hasta que de cualquier forma la conseguía, [...] (1977: 16-17).

⁸⁷ Monomanía. De mono- y -manía. 1. f. Med. Locura o delirio parcial sobre una sola idea o un solo orden de ideas. 2. f. Preocupación o afición desmedida que se reprende o afea en persona de cabal juicio (RAE 2017).

Y aunque Candelario trata de delimitar esta conducta obsesiva a determinados periodos de su vida, no lo consigue, ya que en otra parte de su relato se desdice. Es así que en un primer momento señala que

[...] *antes de mi regreso a Coyungu* era más encendido y casi no tenía atajadero, no respetaba amenazas, parejo, como un toro que ha estado amarrado años y que de repente rompe el cabestro, así iba yo haciendo destrozos, rompiendo quinchas, tumbando trancas, sin respetar a quienes salían a atajarme con palos, con bala, porque mucho me acuerdo que en Conventillo me metió bala un tal Merardo Aquije que tenía una hija en la flor de sus años, cuidadita como una loza, y voy yo, meto el hocico, baboseo la comida y hasta rompo el plato carajo (1977:18). (La cursiva es nuestra).

Sin embargo, esta conducta que Candelario pretende circunscribirla a un periodo (“antes de mi regreso a Coyungu”) se contradice con lo que más tarde declara.

Al regresar a Coyungu el año 46 pensé que tal vez iba a sosegarme, por eso hasta decidí vivir adetrás de la ranchería, en la soledad del arenal, lejos de la tentación, y ahorita mismo estoy que doy vueltas y miro por las rendijas del cuarto para ver si viene doña Amparo Namuche agachándose por entre la acequia. (1977:18). (La cursiva es nuestra).

La obsesión que posee Candelario por el sexo no solo lo lleva a enfrentarse a otros miembros de la comunidad (como uno de los casos que hemos citado arriba), sino también a mentir o valerse de sus servicios de curandero del pueblo para obtener el “acompañamiento” de las mujeres. Fue así, por ejemplo, que consiguió que doña Hermelinda se acostará con él.

[...] yo le hablé claro [a doña Hermelinda], le dije que sí sabía, que podía amarrarle al marido y cuanto ella me pidiera, pero que mi compromiso era con el diablo, no puedo recibir plata ni caballo ni vaca ni cochino, le dije. Ahí mismo entendió lo que yo quería decirle, y se quedó pensando, largo lo estuvo pensando antes de decirme que bueno, pero así y todo que nos habíamos acostado como tres veces [...] (1977:121).

Esta fijación respecto a la práctica sexual en Candelario Navarro se ve expresada en distintas secciones de la novela. Por ejemplo, en “Mirando las musarañas”, el protagonista señala dos pensamientos sobre lo que quisiera en la vida:

No deseo oro ni plata ni perlas ni diamantes ni palacios ni ropa sino simple y llanamente que una mujer linda se me ponga adelante abierta de piernas del modo más grosero y licencioso y yo pueda acercar la pichula a escasos centímetros y orinarle la chucha con un chorrito afilado como la pinga del gallo (1977: 35).

Me encantaría esconderme adebajo de las polleras de una mujer alta y carnuda de buenas piernas con los panes y de las nalgas macizos y lamerle deliciosamente esa cosa blanda y húmeda como una almeja hasta que la desesperación se le escape en un grito herido y empiece a revolcarse babeante y enloquecida (1977: 36).

En “Diario de viajes” —otra sección que remarca sus relaciones sexuales— el protagonista dice “[llevar] nota del goce carnal” (1977:59) de las mujeres con las que ha estado. En esta, él registra el nombre y los atributos físicos y sexuales de las mujeres, así como los pormenores de sus “encuentros”. De varios cuadernos en los que anoto sus relaciones, solo le queda uno. En este se halla los nombres y demás detalles de Erlinda Moyano A., Serafina Villegas Alca, Zoila Paliza, Marcelina Arias, Eugenia Aragonés, Perseverancia Chacaltana, Teresita Elías y Carmelina Erazo Chiri. Léase el siguiente fragmento para corroborar lo dicho.

Eugenia Aragonés. Zamba y culona como manda la ley [...] la puse en pindinga y metí la cabeza entre sus piernas para humedecerle esa sequedad entrapada que parecía que nadie la hubiera tocado jamás pero apenas le paso la lengua siento el alumbre y entonces ella suelta la risa y me confiesa que así cojudeó al finado [de su esposo] y que iba a lavarse solo que no la dejé y me le prendí para babosearla y aflojarle las amarras (1977: 62).

Una consecuencia de la monomanía sexual de Candelario es la procreación dispersa de hijos, de quienes poco o nada dice en su relato.⁸⁸ Sin embargo, esta conducta egoísta o distendida para procrear parece ser la reproducción de una conducta machista naturalizada, ya que una figura ausente o poco relevante en la narración de vida de Candelario es su padre.

Yo regresaba, estaba de vuelta, me había cansado de recorrer la Ceca y la Meca como un andarín pagado, *dejando hijo, mujer y destino en cada sitio*, a cada cual más diverso, igual que si me estuviera fijando en las figuritas de un libro, y era de ver la afición que me nacía por enredarme con mujer apenas daba un paso de acá para allá [...] (1977:16). (La cursiva es mía)

La noche de la serenata de la tía Norberta, mi madre [embarazada] se dio cuenta que era una gana, una pérdida inútil de tiempo, esperar que mi padre se despidiera de su yunta y saliera con ella para la casa. [...] Cuando llegó al pacay que hasta ahora está en el camino grande, allí se quedó, recostada contra el tronco, sin aliento, [...] En el momento que llegó mi padre, llamado por algún presentimiento, yo ya estaba gritando en el suelo, revolcado y embarrado de tierra hasta las orejas que por eso

⁸⁸ Solo menciona a uno de sus hijos a lo largo de su narración. En aquella ocasión señala que estaba con su hijo preparando una comida.

será que soy duro y curtido [...] (1977:53-54).

Otra consecuencia del delirio que posee Candelario por el sexo es que en algún momento se percata que aquella práctica se ha vuelto una obligación; es decir, como un “trabajo” que hay que “sacar adelante”. Es, por ello, que notamos su estado pulsional respecto al sexo como un sujeto cuya conducta se mecaniza como una demanda⁸⁹ insistente que no puede ser apresada con ningún artificio dialéctico, ya que se demanda algo y se persiste en ello hasta el final. Esta pulsión o demanda incondicional encarna la insistencia pura, aquella privada de deseo.

[...] mi preocupación estaba en cumplir con mi obligación, agarraba corte parejo, yo no tenía que ver con que fuera la más bonita, la más zalamera, la más muchacha, comenzaba y seguía parejo, igual que si estuviera *sacando una tarea* [...] (1977:101). (La cursiva es nuestra).

Y aunque líneas más abajo intentará atenuar su declaración diciendo que “cuando me cansaba, paraba, no era una exigencia ni un suplicio como algunos pensaban, era más bien un goce, un desfogue largo y completo”. Sin embargo, el hecho de entender esta práctica como una “tarea”, la cual debe sacarse adelante, nos lleva a pensar más en una actividad del “debo hacerlo” que del “quiero hacerlo”. Esta conducta pulsional lo asemeja al estereotipo del hombre negro que la cultura colonial utilizó para indicar la animalidad de aquellos. Es así que Candelario se ve como un animal en cuanto al sexo, como una bestia que anda “oliéndoles el trasero a las mujeres como el toro a la vaca todavía me dura” (1977:18), dirá Candelario. O cuando se esfuerza en explicar su manera de ser:

[...] me podían haber quemado el pico con candela y así chamuscado, boquiche, seguro que regresaba a lo mismo, *no lo hacía por maldad ni mala índole, no, era el ardor que me hervía en las gónadas, miraba a una mujer y como por encanto perdía los estribos, ya no daba cuenta de mí*, no voy a decir que la veía de golpe en toda la apariencia que tiene una mujer, para mí era primero solo un cuerpo desnudo y caliente [...] (1977: 17). (La cursiva es mía).

⁸⁹ La demanda implica casi siempre una cierta mediación dialéctica: demandamos algo, pero aquello a lo que apuntarnos realmente con esa demanda es otra cosa, a veces incluso la denegación misma de la demanda en su literalidad. Con toda demanda se plantea necesariamente una pregunta: "Demando esto, pero ¿qué es lo que realmente quiero?" (Žižek 2000: 45-46)

A esta manera de comportarse, Candelario le da una explicación esencialista, como el haber nacido “en el suelo, revolcado y embarrado de tierra hasta las orejas [...] me hace hasta ahora revolcarme cada que agarro a una mujer de esas que tienen el gusto empozado. La forma como vine al mundo, digo yo, me ha dejado este empacho que no se me acaba y lo tengo vivo como una planta pegada en los campanones” (1977:54).

Es por ello que sostenemos que el sexo en Candelario Navarro no funciona como una expresión de libertad y salud, sino por el contrario lo ancla en una monomanía que lo enajena de sus capacidades y lo enemista con otros miembros de su comunidad. La práctica sexual en él no es el estado de placer absoluto, como lo ha asumido cierta crítica, sino literalmente como él lo ha señalado: un “goce perfecto”. El goce, según Lacan, no solo comprende un estado placentero del acto, sino también el padecimiento, el sufrimiento. El goce se da cuando

[...] el sujeto intenta constantemente transgredir las prohibiciones impuestas a su goce, e ir “más allá del principio de placer”. No obstante, el resultado de transgredir el principio de placer no es más placer sino dolor, puesto que el sujeto solo puede soportar una cierta cantidad de placer. Más allá de este límite, el placer se convierte en dolor, y este “placer doloroso” es lo que Lacan denomina *goce*: “el goce es sufrimiento” (S7, 184) (Evans, Dylan: 1997:103).

Por lo dicho, creemos que en la historia de Candelario Navarro el sexo se presenta como la propuesta más problemática de las que su discurso de “canto de sirena” enuncia. La monomanía del personaje en cuanto a la actividad sexual lo aproxima al estereotipo que el discurso criollo de la colonia construyó para dominar al hombre negro.

4.1.2. Candelario y su práctica contestataria: eludiendo la confrontación

La práctica contestataria de Candelario —que la crítica ha destacado como reivindicatoria de una comunidad— no está exenta de ser observada. Si analizamos los tres casos que la crítica suele presentar sobre la decisión y valentía que posee el personaje central ante el poder del blanco encontraremos ciertas fisuras difíciles de cerrar. Los pasajes a los que nos referimos son el del niño Candelario que remoja su pene en el agua

del patrón; el de la pelea frente al “bulín”⁹⁰ y el del derrumbe de los horcones que sostenían una campana.

El primer pasaje que muestra la actitud contestataria de Candelario es aquel en que Candelario aun niño remoja su pene en el agua del patrón. Si bien este acto es contestatario al poder encarnado en la figura del terrateniente don Félix Denegri, no resulta ser confrontador, ya que se ubica dentro del espacio de lo privado, de lo secreto, pues solo lo sabe el niño. No obstante, guarda una lectura metonímica⁹¹ poderosamente simbólica, ya que si el miembro que remoja el niño en el agua que consume su amo representa la virilidad de este (o la de los suyos, si seguimos el discurso político-social de Candelario), el lograr que el patrón consuma aquella agua podría leerse como la restitución de una hombría que había sido menoscabada.

Sin embargo, si volvemos a nuestra idea de la no confrontación, podremos entender que por más que este pasaje simbolice un acto de desagravio, este queda en el plano de lo privado, de lo soterrado. Si leemos lo apuntado desde la retórica metonímica esta señalaría que no se llega a la confrontación porque es un niño quien asume el recobro de la hombría, y como tal sus respuestas generalmente son privadas, temerosas, dependientes e inmaduras por su edad. Por ello, es que cuando el niño remoja su miembro viril en el agua del patrón, su desquite está “saciado”.

[...] don Félix Denegri tiraba el papel al suelo y yo tenía que recogerlo sin demorarme para leer la orden, me entraba la idea nuevamente, me daba vueltas en la cabeza y algunos días era tanto que me quedaba un zumbido; tiiiiinnnnn. Un día me decido y agarro, me lavo bien la pichula, y voy, sin el menor remordiendo, y la meto en la garrafa de agua y la dejo un rato remojándose, después miré el agua a contraluz y vi que seguía limpiecita, transparente, nada más que con unas burbujas. Mientras subía al torreón, llevando en una bandeja la garrafa con agua, sentí un alivio enorme, una pausa grande dentro del corazón, y desde entonces cada que don Félix Denegri tiraba el papel con la orden que deseaba agua, con gusto le alcanzaba agua de pichula

⁹⁰ Bulín. m. coloq. Arg. Departamento que generalmente se reservaba para las citas amorosas.

⁹¹ I. f. Ret. Tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, *el signo por la cosa significada*, etc.; p. ej., las canas por la vejez; leer a Virgilio, por leer las obras de Virgilio; el laurel por la gloria, etc.

(1977:26).

El segundo pasaje que muestra la actitud contestataria de Candelario es aquel en el que él se enfrenta a Pedro Gabelio por el ingreso a un espacio específico, el protagonista no lo hace realmente por los negros y cholos que se encontraban a las afueras del prostíbulo deseando entrar —como lo ha resaltado la crítica⁹²— sino, principalmente, porque Pedro Gabelio se interpuso a su deseo de gozar de las mujeres de aquel antro. Por ello, Candelario reacciona de manera no planeada, sino instintivamente, como relata más adelante.

No moví un pelo, solo pegué el brinco, ciego seguramente, y sentí en la frente, aquí, donde me nace el cabello, un impacto quebradizo. Me agarré de la pared para no caer y esperé encogido. Lo ha muerto, dijo alguien. Miré el suelo y ahí estaba don Pedro Gabelio, estirado, con la nariz remangada y la sangre llenándole la boca (1977: 138).

Sin embargo, la narración de Candelario de este episodio se encuentra enmarcado según su discurso político-social. En esta se resaltan dos ideas. La primera es la figura despreciable del blanco terrateniente:

Así era la mayoría de esos blancos mandones, presumían y hacían distinción, cholo, negro, para ellos no era gente, mejor dicho el pobre no era gente, ellos sí, por eso solos formaban su gremio, su sociedad, se enorgullecían de un supuesto linaje y para ellos únicamente existía la decencia, la caballeridad, los pobres éramos unos ordinarios que no teníamos cabida donde estaba la gente, por eso él, don Pedro Gabelio, se paraba en la puerta del bulín y atajaba con toda la prepotencia: ¡solo entra la gente, carajo! (1977:137).

Y la segunda es su decisión resoluta a “no tolerar que ningún blanco me falte al respecto” (1977:138). No obstante, como lo habíamos señalado, el objetivo primario de Candelario fue el entrar al prostíbulo para calmar sus ansias sexuales, que estuviera Pedro

⁹² James Higgins (2003) ha señalado que “al lado de libros que denuncian el racismo, existen otros que celebran las diversas etnias del país. La obra de Gregorio Martínez, por ejemplo, proyecta una imagen positiva de los afroperuanos de la región de Nazca. Así, el viejo Candelario Navarro, el protagonista y narrador de la novela testimonial *Canto de sirena* (1977), se destaca como un hombre de espíritu independiente que siempre ha sido consciente de su propio valer y que nunca se ha considerado inferior a los blancos terratenientes que constituyen la clase dominante de la región” (2003: 169). Cf. Higgins, James. “El racismo en la literatura peruana”. En: *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*. Ed. Higgins, James. Lima: CELAP, 2003. 157-177.

Gabelio fue un obstáculo circunstancial que Candelario supo maximizar tanto para su discurso social como para su goce sexual.

Esa noche en el bulín me faltó pichula y garganta, por no desairar a nadie decía vamos a cuanta mujer se me venía a ofrecer y como ya toda la gente que estaba afuera se había metido al bulín, yo estaba rodeado de admiradores y salud contigo, salud con el otro (1977:139).

El último ejemplo citado que muestra la actitud contestataria de Candelario es aquel en que se narra el derrumbe de los horcones que sostenían una campana que marcaba la jornada de trabajo. Si bien el derrumbe de aquellos maderos es un acto simbólico contestatario al poder opresivo que gobernó durante años, este se realiza como acto de rebeldía a destiempo, es decir, posterior a la caída del poder de los gamonales y con el respaldo implícito de la reforma agraria, que emprendió por aquellos años el cambio de administradores.

[Aquella] campana había estado allí desde los tiempos de Fracchia y se mantuvo en su lugar, bien puesta, golpeando las horas, marcando con avaricia cada jornada, recordándole a cada uno su destino [...] Empujados por el entusiasmo tumbamos los horcones y la campana quedó arrumada como un trasto inservible, toda su soberbia muerta (1977: 150).

Si bien la intención comunicativa de derribar los horcones fue liberarse de una campana cuya imagen representó durante largos años la opresión laboral, esta acción redentora no contradice lo que sustentamos: Candelario es un personaje que contesta al poder, pero no lo confronta cara a cara, a tiempo o por las razones sociales comunitarias que la crítica ha resaltado,⁹³ quizá basada en el discurso político que expresa Candelario en otro momento.

Antes que sea tarde deberíamos juntarnos todos los que no tenemos a donde caernos muertos y de un empujón arrimar a los cogotudos que se han hecho dueños de cuanto hay en el mundo y decirles esto se acabó ahora a romperse el lomo para que aprendan a ganarse el bitute y que sus hijos les tengan respeto (1977: 32).

⁹³ Gloria Macedo ha señalado que “al derrumbar los horcones y la campana, no se trata solo de llamar la atención, sino de cuestionar el sistema establecido y las leyes que lo rigen, y a la vez se trata de cambiar la historia a través de una acción individual” (2008: 95). Sin embargo, esta misma autora señala que “si bien, como veremos más adelante, también participa en actos colectivos, no son estos los que refiere la novela con mayor constancia” (2008: 86).

Lo cierto es que los actos contestatarios de Candelario Navarro al poder son limitados por el secreto (el remojo de su pene en el agua del patrón), por la intención primaria de tener sexo (la pelea frente al prostíbulo) y el destiempo para marcar un real acto de rebeldía (el derrumbe de los horcones y la campana).

4.1.3. Candelario y su representación de la mujer: estrategias del discurso patriarcal

En *Canto de sirena*, la mujer es representada con ciertas características funcionales al orden del discurso patriarcal hegemónico que buscan establecer relaciones de dominio sobre aquella. Y si bien el discurso de igualdad y justicia social del protagonista exhorta al pueblo a liberarse, su reverso ideológico orienta esta proclama a su beneficio. Es por ello que lo expresado por Maura Figueroa al final de la novela aparece como una revelación de que todo lo dicho hasta ese momento es cuestionable, pues como señala Maura “Nadie sabe cuánto hemos sufrido, carajo”.

Este monopolio de la voz narrativa de los hechos ocurridos por parte de Candelario —o la ausencia de una voz narrativa femenina— revela ciertas “faltas” o contradicciones respecto a la proclama de justicia e igualdad social para todos.

La estrategia patriarcal que el narrador protagonista suministra en *Canto de sirena* es la de representar a la mujer como un sujeto que no solo está sometido a la opresión económica y social, sino sobre todo a la ideología de “las buenas costumbres” de la sociedad hegemónica patriarcal blanca, la cual impide que la mujer se muestre como “verdaderamente” es: un ser deseoso de placer sexual, pues, según Candelario, “tanto el hombre como la mujer han nacido para el goce” (1977: 120).

Es a partir de aquella premisa estratégica que Candelario presenta algunos ejemplos de mujeres que lograron liberarse de la ideología dominante y cuyo carácter decidido debe elogiarse y seguir.

[...] estaba catiando a mi tía Norberta cuando se echaba los maridos encima, ella no les decía: súbete, sino que ella misma agarraba y se los echaba encima como si fuesen una frazada, esa mi tía era así, bien decidida, para todo era así, tenía su genio, cuando se cansaba les decía ¡arza, carajo! Y el hombre tenía que abajarse sin ningún reproche y mandar cambiar. (1977: 133)⁹⁴

Sin embargo, algo no declarado pero reiteradamente implícito por los distintos casos que cita es que aquella emancipación popular solo resulta ser exitosa en el ámbito sexual porque en otras esferas (como el del saber o de la reivindicación social y económica) fracasa de manera inexorable y a veces absurda, como veremos a continuación.

4.1.3.1. La mujer en la esfera sexual

Dentro de su discurso social, Candelario reclama libertad e igualdad para la mujer aunque tácitamente —como lo habíamos mencionado— solo logra alcanzar esta en el campo del sexo. Es aquí en donde “triunfa” a lo largo de la historia, ya que impone sus reglas y decisiones (como vimos en el ejemplo anterior).

Esta idea tan restringida de la libertad, no obstante, ha sido destacada por algunos críticos que han visto en la novela un apoyo hacia la mujer en su lucha por la igualdad social, ya que “al resaltar la actitud libre de prejuicios y combativa de las mujeres del colectivo testimoniante, este texto de Martínez se suma oportunamente a la batalla de las mujeres, que como se recordará cobró especial beligerancia en los años setenta” (Gálvez, M 1992: 70).

Sin embargo, creemos que es precisamente en esta esfera en que Candelario contradice sus ideales de libertad e igualdad, ya que, luego de alejarse de las “normas” instauradas, establece de manera conveniente en su relato una homogeneidad de su deseo

⁹⁴ Otro ejemplo es el siguiente: “La Mocha Teresa [...] me esperaba listita, con la disposición para el goce brotándole del cuerpo, es que ella también tenía advertidos a sus clientes, no vengán, no sean empalagosos, les decía, [...] es que ella trabajaba abiertamente, la putería era su oficio y le gustaba pregonarlo para que la gente estuviera advertida y no fuera a confundirse, su dicho de siempre era: no me gusta la falsía, me gusta la ambrosía, para todo era así, franca y bocasuelta como buena puta” (1977: 100).

sobre toda su clase social. La consecuencia de este proceder es la manera en que se representa a la mujer en distintas esferas de la vida.⁹⁵

4.1.3.1.1. La mujer lujuriosa

Las diversas mujeres que son mencionadas por Candelario poseen dos características casi consustancial a ellas: la lujuria y la hipocresía. La primera se manifiesta en todas sin distinción de clase o etnia. Y aunque el narrador señala que son las blancas las que caen en el vicio, en su relato todas son descritas con un deseo inmenso por copular a pesar del remordimiento previo y posterior a este acto: “porque no hay mujer que antes y después de gozar no empiece con los remordimientos, en el momento mismo no, en ese instante ella se siente en la gloria, ni Dios hace falta” (1977: 120).

El caso más patente es la de su tía Norberta. Aunque las que abundan están registradas en su “Diario de viajes”. En aquel escrito⁹⁶, Candelario detallada como estas mujeres gozosas y con una voracidad por el sexo provocan en él, según sus propias palabras, “miedo” y “escalofríos”.

Zoila Paliza, [...] con su mano me desabotona la bragueta eta y se adueña golosa osa que ya no sabe qué hacer y se lo pasa asa por los ojos y la boca oca con una desesperación rara y unos quejidos idos de loca que me dio miedo y me entraron unos escalofríos como culebritas itas que me corrían ían por todo el espinazo azo. En Los Majuelos hoy 28 de noviembre del año en cursos y para mayor mérito firmo yo personalmente Cornelio Candelario Navarro Arenaza de Acaricarijo (1977: 61).

Este fragmento es un indicio de que la forma de pensar de la mujer no ha variado a través de los años sino que por el contrario se ha mantenido firme en el tiempo. Sin embargo, más allá del exceso que poseen las mujeres por el sexo, la degeneración, en el relato de Candelario, está vinculada a la etnia blanca. El caso de Marcela Denegri lo

⁹⁵ Jorge Valenzuela señala que “En su imaginario sexual la mujer está configurada a partir de la dicotomía genérica que le asigna a la mujer un papel esencialmente ligado a la reproducción y a complacer, como un objeto, al hombre. Es la llamada posición bióloga que le asigna a la mujer un rol simplemente reproductor para de esta forma mantenerla sometida” (2005: 29).

⁹⁶ Son ocho apuntes con fecha y firma. Asimismo, debemos señalar que el narrador no precisa si son o no meretrices.

ejemplifica de manera clara.

[...] yo estaba chico pero me acuerdo, [...] iba con doña Marcela, la hermana de los locos Denegri, porque cada vez que iba a bañarse al río, entre el sauzal, me llevaba, vamos Jesucristo, me decía, [...] me llamaba ven, Jesucristo, sácate la ropa para que me jabones, ella cerraba los ojos y yo la jabonaba suavemente, [...] ella, con los ojos cerrados, hablándome despacito, me decía ahora así, Jesucristo, más fuerte, ahora acá abajo, [...] la enjabonaba con la paciencia que ella me había enseñado, [...] (1977: 97).

El narrador presenta a aquella mujer blanca como un ser lascivo cuyo deseo por sexo no es aquietado ni detenido por restricción social alguna. Su “teatralización” de la “limpieza del cuerpo” es solo para mantener el parecer respetable, aunque es descubierto por la voz narrativa de Candelario la cual traduce aquella en un “enlodamiento del alma”. Y esto a pesar de que si bien su deseo quiebra barreras como las del racismo y el clasismo, este le lleva a cometer un abuso contra un menor de edad⁹⁷.

Asimismo, el narrador declara el bestialismo existente en el grupo dominante.

[...] doña Marcela Denegri [...] tenía un perro cenizo grandazo, un perro bien consentido, más que gente, [...] un día la vide que entró al excusado y como yo ya andaba en mañas, al ver que entró con el perro fui y aguaité por el huequito de la cerradura, calladito pegué bien el ojo y la veo a doña Marcela Denegri empinada y un poco agachada y el perro que estaba en dos patas adetrás de ella, moviéndose, hundiendo y sacando el trasero, y las patas que le temblaban y ella arañando la pared del excusado que no sé cómo el nudo del perro que es una bola gorda y dura ni siquiera se le atracaba, suave nomás entraba y hacía floyfloyfloy (1977: 127).

En su relato, la mujer blanca no practica el sexo de forma natural sino el corrompido, el de la cultura occidental, según el narrador.

Además de estas mujeres mencionadas por Candelario, están también las meretrices a quienes Candelario les dedica los mismos adjetivos de aquéllas en lo que se refiere a la complacencia sexual pero resalta en éstas el ser “francas” en lo que hacen.

⁹⁷ Candelario señaló recordando que “[...] ese trabajo no me aburría, pero a veces yo mismo sentía vergüenza, solito me abochornaba, me temblaban las manos, los labios, especialmente cuando ella abría los ojos y se quedaba con la mirada fija en mí, luego cuando regresábamos a la casa me daba un jarro de chocolate y un bizcocho, después me decía, anda Jesucristo, y yo volvía a mis quehaceres estremecido por una emoción muy grande, más grande que cuando Roberta, la cocinera, me decía en las noches, ven Jesucristo, vamos a dormir juntos” (1977: 98).

La Mocha Teresa [...] me esperaba listita, con la disposición para el goce brotándole del cuerpo, [...] ella trabajaba abiertamente, la putería era su oficio y le gustaba pregonarlo para que la gente estuviera advertida y no fuera a confundirse, su dicho de siempre era: no me gusta la falsía, me gusta la ambrosía, para todo era así, franca y bocasuelta como buena puta (1977: 100).

4.1.3.1.2. La mujer hipócrita

La característica de la hipocresía se define en la mujer en torno al fingimiento de sus verdaderas ansias por sexo. Aquellas buscan aparentar una honorabilidad que, según el narrador, no poseen. Su estrategia es presentarse ante los hombres disminuyendo la dimensión verdadera de su placer. Este rasgo es general para todas sin distinción de clase o etnia.

Doña Ester Corzo, huraña siempre, frunció la cara, bruja de mierda, haciéndose la santa, la muy ella, cuando la habían visto en el potrero del mudo Gaudencio, desvernancada, con el culo al aire, encima de Porfirio Buendía, ella encima, acaballada, arrancándole los pelos al pobre Porfirio y babeando de gusto, y ahora se hacía la ofendida (1977: 117)

[...] doña Jesusa, que en apariencia era una señora de respeto y consideración, [...] por honrada la tenía el mundo entero y la ponían de madrina del manto de la Virgen, de nana del niño Jesús, [...] la gente no se imaginaba que una señora tan atenta, tan bien hablada, hiciera negocio con su propio cuerpo o, en buena cuenta, fuera una puta, ahora mismo hay muchos que me discuten, que no creen, yo la he conocido bien, me dicen, era comadre de mi hermana y juntas iban a la iglesia a rezar el rosario, es que piensan que iglesia y putería se contradicen, no saben que esa que vende cuerpo es más religiosa que una beata, allí donde se acuesta, ahí tiene al santo de su devoción y la plata que recibe de sus clientes [...] (1977: 99).

Otros ejemplos que se combinan con el humor anecdótico son los siguientes:

En ese festejo hasta me salió enamorada y como todos estábamos borrachos y la fiesta se había convertido en un desbarajuste, en la cocina nomás, encima del batán, la quise tumbar y bajarle el calzón, pero en cuanto sintió mi mano en las nalgas pegó el respingo y dijo que no, que estaba con la arteria, así dijo, y que mejor la acompañara al río que quería asearse y hacer una necesidad, y fuimos, [...] cuando llegamos al río comenzó a desvestirse y entonces recién me di cuenta que esta grandísima no tenía nada, sino que era su gusto hacerlo en el agua, porque se tendió en la orilla, completamente desnuda, y chapaleando en un palmo de agua me llamaba y abría las piernas y se quejaba como si ya yo estuviera encima [...] (1977: 147).

Eugenia Aragonés. [...] a la hora de la verdad me quedo lelo y hasta me persigno de lo que estoy viendo o mejor dicho tocando tan apretado como si nadie lo hubiera gozado en la vida y ella me mira con unos ojos de desconcierto y me dice al verme en apuros que no conoce hombre desde el año que murió su marido y que tal vez como Dios es grande le ha cicatrizado la herida, sin pensarlo más me corrí hasta los pies y la puse en pindinga y metí la cabeza entre sus piernas para humedecerle esa sequedad entrapada que parecía que nadie la hubiera tocado jamás pero apenas le

paso la lengua siento el alumbro y entonces ella suelta la risa y me confiesa que así cojudeó al finado [...] (1977: 62).

4.1.3.1.3. La mujer no sexualizada

Este grupo lo conforman tres mujeres: la madre de Candelario, Anita Roncagliolo y la capadora. Estas tres personas están exceptuadas de la matización sexual imperante en el discurso de Candelario.

La primera, la madre del protagonista, está configurada dentro del espacio doméstico (el hogar y la familia). Sus deseos y pasiones por el sexo se encuentran ausentes en el relato de su hijo ya que es presentada como la mujer que “trae al niño al mundo” y a la que le corresponde la función de ama de casa. No obstante, Doña María Ester Arenaza, la mamá de Candelario, también es caracterizada con atributos de fuerza y carácter, así como del dominio de la palabra⁹⁸.

[...] mi madre [embarazada a punto de dar a luz] se dio cuenta que era una pérdida inútil de tiempo, esperar que mi padre se despidiera de su yunta y saliera con ella para la casa. De golpe vio clara la situación y no esperó. Sola, atenazada por los dolores, juntó fuerza, todo el ñeque que siempre tuvo, y salió decidida, no por aspaventera, no, salió para irse y se fue calladita. Las piernas se le doblaban pero siguió caminando, dando tumbos, hundiéndose en el suelo movedizo, con los ojos nublados por el dolor, avanzando a tientas con esa decisión propia de los agónicos, de los moribundos. Cuando llegó al pacay que hasta ahora está en el camino grande, allí se quedó, recostada contra el tronco, sin aliento, sintiendo a la muerte que le humedecía todo el cuerpo con un sudor frío (1977: 58)

No obstante, aquella imagen que nos presenta Candelario de su madre no es reproducida en otros personajes femeninos. Quizá la que más se acerque a esta sea Anita Roncagliolo, la viuda de Fracchia, quien es tratada con mucha consideración posiblemente por la edad que posee.

Por su parte, “la capadora” Carmen del Barrio es presentada sin aquel rasgo de

⁹⁸ Abnegar significa literalmente “negarse a sí mismo”. Esta renunciar voluntariamente a los propios deseos, pasiones o intereses posibilita un estado de sacrificio de la mujer en cumplimiento de la función que le fue asignada por el orden patriarcal. El personaje por antonomasia de la abnegación es doña María Ester Arenaza, la madre de Candelario.

apego al sexo, sino más bien al trabajo. Su oficio la absorbe y la define en la historia. Aquella muere de forma intempestiva por una enfermedad.

4.1.3.2. La mujer en otras esferas: cultura y política

Cuando la mujer busca su libertad e igualdad en otras esferas que no es la sexual (la del saber o la del poder de reclamo frente a la autoridad) inexorablemente fracasa.

4.1.3.2.1. Esfera de la cultura

La presencia de Carmen del Barrio, como figura femenina transgresora de espacios gnoseológicos establecidos para el varón, compromete la tenencia del conocimiento y por ende la autoridad del varón. Su conocimiento de capar⁹⁹ “chanchas” hace de aquella una amenaza no solo para el orden occidental sino también para el del propio Candelario. Por ello, en sus declaraciones, se va elaborar toda una estrategia diplomática para contrarrestar aquel saber y finalmente poder declarar la expiración de aquélla.

Pero antes de explayarnos en aquel saber transgresor debemos resaltar una cita en la cual Candelario cuenta acerca del “Conocimiento” generalizado de capar animales.

La vida es así minuciosa en todo señalada en lo más mínimo, tanto que hasta para capar a un animal existen diferencias, una para cada situación, para cada laya de capacho, al toro por ejemplo se le capa con cuchillo, se le capa con tijera de dientes rejianos, se le capa con mazo, tres maneras distintas, bien reconocidas y con un solo fin, desahuevar los capachos [...] El perro sí, carajo, aunque uno le corte los huevos con pellejo y todo él sana, lo mismo el gato, uno agarra los huevitos y ras lo deja mocho y únicamente pega un maullido feo, destemplado, y después se queda ronroneando en el fogón día y noche, ya no sube al techo a buscar gatas. Perro ni gato nunca muere de capadura, el chanco sí, cuando le pica la hormiga en la brecha de la capadura ya no lo sana ni el doctor Morseki, ahí mismo se muere, lo mismo el caballo, lo toca la hormiga, sea la colorada, la negra o el hormigón, y ya se jodió, en el sitio se queda entelerido, carne fija para los gallinazos, por eso después de caparlos hay que echarles bastante aceite, ya sea el de comer o mejor todavía ese quemado que botan las máquinas y que para mayor ventaja no cuesta, con eso se les unta bien para que no les llegue la hormiga, o en el peor de los casos ceniza (1977: 127-128).

⁹⁹ Capar. (De capón). 1. tr. Extirpar o inutilizar los órganos genitales. / 2. tr. coloq. Disminuir o cercenar. / 3. tr. Cuba. Podar o deshijar las plantas de tabaco. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE). *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. Madrid: Real Academia Española. Consulta: 26 de agosto de 2010. <<http://www.rae.es/rae.html>>.

Es así, de manera prolongada y detallada, como Candelario nos presenta el repertorio y uso de herramientas para el capado de animales. El propósito tácito de esta información es ser el “referente de Conocimiento” para manifestaciones similares. Es a partir de este paradigma que el narrador va a desarrollar una estrategia epistémica disimulada para hacer frente al conocimiento femenino de capar.

Su presentación del conocimiento femenino busca mostrar simpatía y adhesión por el saber de Carmen del Barrio: “Ahora lo que quiero aprender es a capar chancha, chancha hembra” (1977: 129). Aunque a este enunciado le sigue uno especificativo: “que aunque muchos no creen existe ese artificio” (1977: 129). De esta manera, Candelario traza un sendero de enunciados en el cual sus “aclaraciones” si bien se encuentran revestidas de inocencia verbal le sirven para manifestar contrariedades a un conocimiento diferente al suyo.

Aquel discurso soterrado ubica al saber de su prima Carmen en los márgenes del conocimiento hegemónico y del popular que promueve Candelario. Pues su sola existencia presupone el riesgo de un desplazamiento. Es por ello que la voz del narrador la presenta como práctica discontinua, precaria o inestable a comparación de las hegemónicas masculinas.

Por ello, el gesto entusiasta de Candelario de aprender el conocimiento de su prima funciona como una estrategia de imagen de sí que quiere proyectar hacia los demás para resaltar una apariencia permisiva e igualitaria de su persona. Pero lo que en realidad se está dando es la apertura astuta de una confrontación entre dos conocimientos dentro del marco de la cultura popular. De un lado, el “Conocimiento” de Candelario ubicado y presentado por él dentro de la generalidad y lo establecido; y del otro, aquel saber ubicado

en la particularidad y la extrañeza por la voz narrativa¹⁰⁰.

Si bien Candelario expresa simpatía por este Otro conocimiento, lo hace a partir de la seguridad que tiene de que aquél se ha extinguido con la muerte de Carmen del Barrio ya que “era la única especialista que ha existido, la única, y que ya murió y se llevó con ella, adentro del cajón, su saber” (1977: 130). Por ello, le es fácil ahora decir “yo no lo aprendí por marrajo y necio” (1977: 129) ya que no divisa peligro alguno de subversión al conocimiento que representa. Es así que Candelario capitaliza la frase de la excusa para seguir proyectando, desde su imagen, un régimen de respeto e igualdad por las diversas manifestaciones existentes¹⁰¹.

De ahí que aquel apunte nos lleva a señalar que aunque estratégicamente diferente al pensamiento “machista” en el cual el autoritarismo es visible y la conversión del cuerpo femenino en un objeto sexual es declarada, la libertad “popular” que propugna el narrador para la mujer concluye al igual que el primero en una manipulación de su lubricidad para su egoísta satisfacción personal.

¹⁰⁰ Cita: “no sé cómo hacía para sacarles los dos huevitos que los tienen adentro, en el interior, no ves que la hembra tiene los huevos en el interior, no es como el macho que los tiene afuera de exhibición, ella era la única en Nasca” (1977: 129).

¹⁰¹ La notoriedad alcanzada por Carmen debía ser combatida inteligentemente. Por eso “Ahora [yo, Candelario,] lo que quiero aprender es a capar chancha, chancha hembra, que aunque muchos no creen existe ese artificio, yo no lo aprendí por marrajo y necio, mi prima Carmen del Barrio, prima por los Arenaza porque ella era Arenaza por madre, esa mi prima era especialista en ese menester, quiero decir en capar chancha hembra, no sé cómo hacía para sacarles los dos huevitos que los tienen adentro, en el interior, no ves que la hembra tiene los huevos en el interior, no es como el macho que los tiene afuera de exhibición, ella era la única en Nasca, la experta en capar chanchas, porque había gente que no quería para cría sino para engorde, por eso las buscaban, iban desde Taruga, desde Pajonal, desde Huayrona, desde Pangaraví [...]” (1977: 129).

4.1.3.2.2. Esfera política

El reclamo de la mujer en *Canto de sirena* no logra ser atendido satisfactoriamente. El caso más emblemático es la de Victoria¹⁰² (esposa de Candelario) y la mamá de esta, quienes se presentan ante el juez.

Yo la dejé que hablara [a la mamá de Victoria], que me incriminara cuanto pudiese, recién cuando terminó con sus acusaciones, le dije al Juez, dispénseme señor Juez, pero quiero decirle solo una cosa, con el perdón de la palabra, a esta señora y a toda su familia yo la estoy manteniendo, no estoy sacándoles en cara nada, solo deseo que usted sepa,[...] es que mi mujer ya no vuelve a entrar a mi casa, que su mamá le busque otro marido si quiere, en fin, que haga lo que se le antoje, pero a mi casa ya no regresa, nada queda ahí ya, las cosas que teníamos, la máquina que le compré, todo lo he echado a la candela. Y cierto, eso había hecho encendido por la cólera cuando regresé a la casa, [...] (1977: 103).

Esta cita muestra como Candelario no entiende el sentido del reclamo hecho por la madre de su mujer ya que ironiza el asunto. Aunque de algo sí está seguro, esto es, que aquella actitud hacia él merece una reprimenda. Es por ello que decide que

[...] Victoria, la que ha sido mi mujer, ya no regresa a mi casa, perdone usted, pero mañana ya la casa va a estar ocupada. El Juez miró a doña Eutimia y le dijo, usted lo ha querido así, señora, vamos a redactar el acta de separación ahorita mismo (1977: 104).

Para Candelario, Eutimia, la mamá de su esposa, está obrando mal ya que en ningún momento le ha faltado el respeto a la hija de ésta según su concepción de relación entre un hombre y una mujer:

Señora Eutimia, le dije, fíjese que a su hija jamás le he faltado el respeto, siempre le he guardado la consideración debida, ahí está ella, que diga, acaso traigo a la casa mujeres ni gente de mal vivir, si se puede decir yo a su hija la tengo entre algodones, no la pongo en una urna porque sería pecado, además que la necesito, pero por más que le hablé no pude convencerla, no conseguí hacerla entrar en razón, y a jalones se llevó a su hija [...] (1977: 102).

Sin embargo, nosotros sabemos que ese mismo año Candelario estuvo con varias mujeres:

¹⁰² Cita ilustrativa: “Un día apareció [Eutimia] la mamá de la muchacha [Victoria] que era mi mujer verdadera, casada conmigo, y se la llevó alegando que yo era un mujeriego, un sinvergüenza [...]” (1977: 102).

[...] jamás he tenido tanta mujer a mi entera disposición, como el año 23, ese año creo que me puse la corona, pero entre las diez me acuerdo que había una que era la verdadera, no por mí sino por la ley, estábamos casados, y eso, queriéndolo o no me obligaba a tenerla en mejor situación, a esa nada le faltaba, daba un paso y ahí estaba lo que quería, hasta gente tenía para que la ayudara, es que a mí nunca me ha gustado tener a mis mujeres alcanzadas y con hambre, antes de subirme encima de una primero le decía, ven para acá, esto es tuyo, y la ponía en un sitio con sus bastimentos, [...] (1977: 102).

Es así que la mujer no triunfa en otra esfera que no sea la del sexo. Lo que sucede en realidad con la mujer en *Canto de sirena* es que no tiene voz, al no tenerla aquella es solo una figura dentro del discurso de Candelario. Es la mirada de sus deseos. Es un espejo en el cual el narrador mira su ideal narcisista. Aquella es como un objeto vacío, al cual ha llenado con sus deseos.

4.1.3.3. La mujer subalternizada

Las aproximaciones críticas a la obra de Martínez parten, de manera implícita, de un pensamiento binarista de la sociedad, lo que lo ha llevado a analizar solo dos grupos. Por un lado, está el hegemónico blanco y, en el extremo contrario, está el subalterno o popular (negro, cholo, chino, etc.). No obstante, aquel examen olvida que ninguno de aquellos grupos es realmente homogéneo, compacto y unidireccional sino que su naturaleza es ser heterogénea, inconsistente y multidireccional.

Aquella idea es pasada por alto por el protagonista de la novela quien habla por toda su clase social y en particular por su comunidad sin percibir que, dentro de su grupo, hay voces disidentes, como es el caso de Maura Figueroa la cual presentamos al inicio de este capítulo. Es así que surge la figura de “el otro del Otro” en la novela de Martínez, aquél al que Candelario no puede representar como voz ideológica.

“El Otro” puede ser “cualquier sujeto menos el europeo” (Adorno 1988: 19). Sabiendo esto, debemos señalar que la crítica canónica desde el inicio resaltó al Otro cultural que era Martínez-Candelario, ya que significaba desplazar la perspectiva

hegemónica del sujeto blanco de cuerpo y carne como figura reconocida, así como a sus fórmulas y categorías que creaban la ilusión de un hombre de determinada etnia.

Dentro de la ficción de *Canto de sirena*, aparece un narrador textual que nos cuenta como un Otro cultural acerca de los saberes de la comunidad afroperuana y mestiza de Ica. La imagen que nos muestra del hombre del pueblo es positiva en distintas esferas. Sin embargo, si bien nos muestra al afroperuano de manera positiva al ser una novela testimonial¹⁰³ en la que una sola voz centraliza la representación de un mundo, esta cae en ciertas incongruencias frente a los diferentes grupos, ya que su voz sí representa al pueblo, pero solo a cierto sector de aquel: el del “negro varón adulto heterosexual”¹⁰⁴.

Es así, a partir de esta especificación, que el discurso popular de Candelario (de un sistema justo e igualitario para todos los marginados) queda definido para un destinatario. De ahí que este sistema popular con el occidental guarde una relación directa con respecto al patriarcado. Es a partir de este orden en donde el varón ejerce su autoridad sobre distintos ámbitos de la vida en el que el narrador desarrolla de manera coherente sus sentimientos y creencias. Y en esta orientación aquellos que no cumplan con el perfil que el narrador posee (varón no-blanco adulto y heterosexual) son marginados¹⁰⁵.

¹⁰³ Gloria Macedo señala que “Candico es, así, el sujeto de la enunciación, responsable de todos los enunciados que se hacen en el texto, de los que originalmente le pertenecen y los que reproduce de otros personajes. [...] Por eso Candelario no sólo recuerda y cuenta lo que le sucedió a él, sino a su comunidad, y también puede incluir en su discurso a los otros diferentes a él: los blancos. [...] Candelario, como narrador, lo sabe todo y, aparentemente, lo cuenta todo también. Tiene la pretensión de ser transparente en su discurso, aunque sólo tengamos su propia versión para corroborar esto. La estructura del texto obliga a creer en su voluntad narradora” (Macedo 2008: 60).

¹⁰⁴ John Beverley señala que “lo subalterno de lo subalterno”, es decir, la persistencia o la introducción de formas de discriminación y subordinación dentro de los grupos o sociedades designadas como subalternas. Esta situación se suele presentar por diversa razones ya sea por el poder patriarcal y el machismo existente en las culturas de las clases populares, o las discriminaciones étnicas o de castas dentro de una misma ‘clase’ (2001: 159-160). Jorge Valenzuela llama a esta situación la “doble marginalidad” es decir el pertenecer a un pueblo marginal y dentro de él estar aislado” (1995: 378).

¹⁰⁵ De ahí que en la cultura popular que declara Candelario la poligamia masculina esté consentida mientras que el hombre provea a sus mujeres. “Las otras diez sí eran mis mujeres y a todas les puse casa, les di chacra, vaca, cochino, aprovechando que estaba de mayordomo de don Nicolás Roncagliolo, en Achaco, que era una hacienda bien habilitada que podía soportar la sequía en los años malos porque tenía puquiales.

Dentro del orden social de Candelario la mujer ocupa una posición secundaria y subordinada. La fidelidad de aquellas es con él, pero no al revés. El adulterio y la poligamia se pierde como fenómeno aparentemente negativo, aunque por detrás sea el propio Candelario quien terminar por estigmatizarlas.

Las diez mujeres que tenían conmigo compromiso de fidelidad, no me puedo quejar, no les faltaba cara, cuerpo, malicia para encontrar el gusto y voluntad para ofrecer lo suyo, jamás se ponían retrecheras, ni se hacían las del culo angosto, a la hora que les tocaba se entregaban al goce sin ninguna amargura, cualquier discusión por celos, por envidia, estaba fuera de lugar, ninguna buscaba hacerse malasangre en vano, es que yo las había acostumbrado desde un comienzo, conforme las fui conquistando, tate, tate, que la de aquí no se metiera en el negocio de la de allá, cada quien sabe cómo muele en su batán y de qué manera se acomoda el moño, para qué entonces la inquina, la maledicencia, eso no sirve, les decía, nada positivo se saca con el capricho de tener al hombre sujeto, amarrado a las polleras (1977: 101).

4.1.4. La marginalidad de Candelario: la historia de un penitente social¹⁰⁶

No obstante los valiosos conocimientos culturales que posee Candelario y su comunidad, la marginalidad es un elemento que está presente en él y los suyos que el tiempo ha marcado sobre su identidad (o mejor dicho sobre su otredad).

La crítica ha señalado la marginalidad del narrador a partir del espacio que ocupa su comunidad dentro de la dialéctica económica del país (Cf. Valenzuela, 1995; Carazas, 1997; Ortiz, 1999; Huárag, 2007; entre los principales). Las descripciones que se escuchan de Coyungo lo ubican “allá en los infiernos, [en donde] los burros siendo

A las diez las acomodé bien para que no pasaran hambre y tuvieran en qué entretenerse y no fuera a despertársele las malas ideas, las mañas, que siempre son hijas de la ociosidad. Desde las siete de la mañana ya les estaba dando vuelta a una por una, aunque a veces no terminaba, los más de los días no terminaba no porque me faltaran ganas, era el tiempo, las horas que me ganaban, no ves que además tenía que atender el trabajo de la hacienda y distribuir a la peonada” (1977: 100).

¹⁰⁶ Penitencia. Del lat. *paenitentia*. 1. f. Dolor y arrepentimiento que se tiene de una mala acción, o sentimiento de haber ejecutado algo que no se quisiera haber hecho. 2. f. Serie de ejercicios penosos con que alguien procura la mortificación de sus pasiones y sentidos. 3. f. Acto de mortificación interior o exterior. 4. f. Castigo público que imponía el antiguo tribunal eclesiástico de la Inquisición a algunos reos. 5. f. Casa donde vivían los reos con penitencia inquisitorial. 6. f. Rel. Sacramento en el cual, por la absolución del sacerdote, se perdonan los pecados cometidos después del bautismo a quien los confiesa con el dolor, propósito de la enmienda y demás circunstancias debidas. 7. f. Rel. Virtud que consiste en el dolor de haber pecado y el propósito de no pecar más. 8. f. Rel. Pena que impone el confesor al penitente para satisfacción del pecado o para preservación de él.

animales se mueren, no aguantan” (1977: 112). Al espacio abrupto le sigue su exclusión del circuito económico ya que, desde la perspectiva del narrador, las reformas de desarrollo y mejora solo fueron otra mentira más del Estado.

¿cuál reforma agraria han hecho?, ¿ahí no está que la gente sigue ganando un jornal mísero?, ¿para qué nos alcanza esa ridiculez?, qué sacamos con cosechar bastante algodón si todo el importe se queda en el banco del Gobierno[...] mientras la gente cada día más anémica, puro fideo y papa, más enfermo, lampa y lampa. (1977: 144)

Estas mencionadas marginalidades estimulan una presurosa e ineludible apreciación determinista para las vicisitudes que padece el pueblo de Coyungo. Su mecánica aplicación y explicación de la naturaleza y el hombre como relación y destino indisoluble establece siempre la idea de que si un sujeto o grupo humano vive en un espacio adverso no podrá desarrollarse de manera plena. Su desarrollo económico, social y emocional de aquel o de aquellos se vería mermado.

Esta lectura se sustenta en citas textuales en las cuales se puede observar la marcada relación existente entre el espacio y el hombre. Citas como cuando Candelario dice que: “miré las huellas viejas, las muñidas descoloridas, y sentí en todo el cuerpo el vacío del desaliento” (1977: 113) o cuando el ambiente se encuentra en estado de prosperidad: “El año 23, ese año que mucho me acuerdo fue de tanta abundancia que no había donde guardar la cosecha [...] ese año yo tenía más de diez mujeres, diez así, contaditas” (1977: 99).

Sin embargo, para nosotros, esta explicación determinista no agota todas las posibilidades interpretativas de la diégesis textual sino más bien forma parte de una lectura mayor. Esta ve la marginalidad de Candelario, cuya vida es el caso que mejor representa la marginalidad de su pueblo¹⁰⁷, como una adquirida no solo por el olvido o la

¹⁰⁷ Debemos decir que la historia de Coyungo tiene distintas etapas: una de prosperidad con las distintas dominaciones; otra de decadencia con la Beneficencia Pública de Lima y en la que se da la desintegración y el éxodo del pueblo; y otra de reagrupación en la que el narrador aparece luego de años de ausencia aunque decide vivir a las afueras del pueblo.

ineficiencia de un Estado, o por el lugar en que se desarrolló a lo largo de su vida, sino sobre todo por la forma que escogió llevar su vida. Aquélla que privilegió lo inmediato y sensorial, en detrimento del porvenir y lo emocional-familiar.

Su marginalidad presente está expresada por su edad cronológica (82 años) aunque como Gregorio Martínez ha señalado, “esa marginalidad es más bien física pero no mental: Por eso, no lo incapacita para retomar en su relato toda la fuerza y vitalidad de la cultura popular y compararla con la cultura de quienes han ido a imponer una nueva dominación” (Freire 1977: 33)¹⁰⁸. No obstante, lo concreto es que el narrador textual ya no está en su plenitud física y ahora está, en el presente novelado, imbuido de un profundo escepticismo de todas las cosas e ideas que lo rodean, pero en especial de la manera en que llevó su vida.

A la marginalidad cronológica, le sigue la de su “errar”¹⁰⁹. Expresión que debe entenderse en sus dos acepciones principales ya que la conducta llevada por Candelario así lo permite. El nomadismo es la primera de éstas. Su continuo andar es la constatación de una marginalidad espacial presente en su vida. Es que en palabras del propio Candelario, “no ves que me entraba una comezón en las patas y todo lo veía camino” (1977: 15). Este errar que dura treinta y dos largos años de su vida “incidirá en su disgregación ideológica y en su individualismo, del que no podrá redimirse sino hasta después de largos años de meditación y soledad” (Valenzuela 2005: 28).

El porqué de este errar es respondido por el narrador a través de divagaciones y

¹⁰⁸ Idea que ha sido reiterada por críticos y comentaristas que han sentenciado a favor del narrador-personaje como quien mejor representa a la cultura negra (Cf. Gálvez, 1992; Carazas, 1997; Higgins, 2003; Huárag, 2007; Macedo, 2008; principalmente).

¹⁰⁹ **Errar**. (Del lat. *errāre*). **1.** tr. No acertar. Errar el blanco, la vocación. U. t. c. intr. Errar en la respuesta. Era u. t. c. prnl. // **2.** tr. desus. Faltar, no cumplir con lo que se debe. Disculpáronse los vasallos, si en algo habían errado a su señor. // **3.** intr. Andar vagando de una parte a otra. // **4.** Dicho del pensamiento, de la imaginación o de la atención: divagar. Cf. Real Academia de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española* [en línea]. 22a ed. Madrid: Real Academia de la Lengua Española, 2001. [Consulta: 26 de agosto del 2010, 10:00 p.m.]. Disponible en: <<http://www.rae.es/rae.html>>.

comentarios tangenciales a otros temas. Señala, en primer lugar, que su andar se debe a su derecho de ser libre de aquellas tierras en las que la explotación del blanco es inhumana. En segundo lugar, sostiene que su caminar por distintos lares responde a su deseo de conocer el mundo más allá de las tierras en donde vivieron y murieron sus padres¹¹⁰. Una tercera razón, dice Candelario, fue porque el andar le hacía feliz, aunque este implicara dejarlo todo (además de lo material, también esposa, hijos, amigos). Su deseo egoísta —recordemos— de seguir a las mujeres, o al amigo, o porque le surgía algún deseo personal, le hacía marcharse del lugar en que se encontrara sin guardar algún tiempo para despedirse ni mucho menos para dar alguna explicación a aquellos que lo estimaban.

No obstante, la marginalidad que más se le enrostra a Candelario es la de su error como “falta”, como traición, al no cumplir con lo que debía socialmente. Esta marginalidad que él mismo escogió cuando decidió ubicarse en una posición poco leal a los intereses del pueblo durante las elecciones del 45. Su servicio como guardaespaldas del hacendado José Enrique Borda, personaje conocido por lo explotador que era, lo hace ver como un convenido y traidor a los de su clase.

Allí estuve [en Lima] trabajando hasta el año 45 que regresé a Nasca para las elecciones, me trajo José Enrique Borda para que anduviera entropado junto con sus guardaespaldas [...] luego de las elecciones me vine a Coyungo y hasta ahora estoy aquí, solo, olvidado en este rincón, pagando seguramente todos los perjuicios que he cometido por darme gusto, eso estoy pagando aquí en Coyungo (1977: 106-107).

Candelario, al ponerse de lado del hacendado, sirve a una causa contraria a los intereses de su grupo social¹¹¹. El propio Candelario reconoce que “Antes que yo aceptara

¹¹⁰ Para resaltar esta razón Candelario se vale de un oxímoron discursivo el cual señala que sus padres nunca salieron más allá de aquellas tierras conocidas.

¹¹¹ Milagros Carazas señala que “Aunque no se sabe cuánto tiempo dura esta etapa, se puede afirmar que es bastante prolongada dado que en 1945 encontramos a Candico como guardaespaldas de José Enrique Borda, quien se había postulado como candidato a diputado en oposición a los apristas. Lo que indica su opción por defender a la oligarquía regional que justamente estaba atacando los derechos del campesinado a la tierra” (1997: 33). Carazas, Milagros “La innovadora imagen del negro en ‘Canto de sirena’ de Gregorio

venir a Coyungo, ya era otro, muy distinto al que fui en Nasca, en Acarí”. Lugares donde él y otros amenazaban a quienes se opusieran al hacendado Borda.

Los principales del pueblo, sus adulones, tuvieron que ir a Majoro, igual los que llegamos de Lima como sus guardaespaldas para meter en vereda a los apristas, a Ceferino Corzo, a Miguelón Taipe, a Casimiro Gaudioso que se habían puesto empalones y andaban por las haciendas metiéndoles ideas a la peonada para que votaran por el doctor Molina (1977: 68).

Este trabajo servil difiere mucho de su identidad y orgullo que mostraba tiempo atrás cuando era un simple peón y le llamaba “lameculo de los blancos” a Ismael Elías, el mayordomo de los Borda, por ser un arribista complaciente. Aquel Candelario solidario jamás se hubiera referido de modo despectivo de los trabajadores de las haciendas llamándoles “peonada”. Sin embargo lo hace.

Esta lectura de la vida de Candelario, que forma parte de la marginalidad de su pueblo, encuentra su génesis en las diversas y erradas decisiones que ha tomado y que él mismo reconoce. Una, y quizás la más grave socialmente, fue el tratar de silenciar los reclamos de los campesinos y de aquellos quienes trataban de hacer frente al poder oligárquico. Este error le ha ocasionado un remordimiento personal, así como un distanciamiento de la vida social. Y aunque para paliar este ha intentado elaborar una respuesta que lo examina de culpa, esta se va por la tangente. Es por ello que el sentimiento de culpa lo ubica al margen de todo y de todos, ya que ante sus ojos y los de su clase, su actuar haya sido la de un “traidor”¹¹².

Respecto a lo señalado en el párrafo anterior, Jorge Valenzuela (2005) sostiene que el personaje de Gregorio Martínez, Candelario, aún se encuentra inscrito dentro del

Martínez. En: *Aura*. Año 1, N° 1 [Dic. 1997], pp.29-34. Asimismo debemos indicar que ya antes Candelario había servido a los blancos como intermediario (mayordomo) en la producción.

¹¹² Jorge Valenzuela señala que el “carácter marginal” de Candelario Navarro se da a partir de las dudas que el personaje presenta con respecto a las aspiraciones y deseos que tiene su comunidad: “Candelario hilvana una individualidad problemática y atormentada por un exacerbado individualismo. Sin posición ni conciencia de clase, abandonado a las expectativas de una vida trashumante, Candelario llega a los cincuenta años de vida exhausto de tanta contradicción” (2005: 28).

estereotipo que se tiene del negro peruano creado por el discurso colonial.¹¹³ Según el crítico, el pasado del personaje no sería épico sino, más bien, dramático por la marginalidad que eligió. Sin embargo, el mismo Valenzuela, también señala que la vuelta del personaje a su pueblo es también el regreso a su conciencia social no exenta de contradicciones.

[...] la marginalidad del personaje principal, Candelario Navarro, supone, en un inicio, un alejamiento de su núcleo social de origen causado por un sentimiento egoísta, no solidario y profundamente individual. Esta situación se prolonga hasta 1946, momento en que decide regresar a Coyungu, su tierra natal, para esta vez mantenerse aislado de los demás. Es entonces cuando Candelario Navarro empieza a tomar conciencia, confusa y contradictoriamente, de que los intereses de su pueblo son los suyos propios (2005: 26).

Este es el generalizado enfoque crítico acerca del retorno de Candelario a su comunidad que hallamos en reseñas, comentarios, artículos y ensayos. Punto de vista que al parecer resuelve el incómodo problema de la alienación del protagonista (cfr. Gálvez¹¹⁴, 1992: 63-72; Carazas¹¹⁵, 1997: 29-34; entre los más elaborados).

Esta orientación interpretativa ha estado presente desde la década del setenta en que apareció la obra de Martínez y que halló su consolidación en los libros y tesis que

¹¹³ Carolina Ortiz no llega a señalar categóricamente lo mismo que Jorge Valenzuela pero es otro de los pocos críticos que guardan ciertas dudas con respecto a la coherencia del proceder ideológico popular de Candelario, es decir, entre lo que dice y hace. Cf. ORTIZ, Carolina. *La letra y los cuerpos subyugados. Heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas*. Quito: Corporación Editora nacional, 1999. Otro —aunque más alejado a lo tajantemente declarado por Valenzuela, pero cerca al principio base de dudas de Ortiz— es Juan Duchesne quien sostiene que en “El relato nunca declara de manera explícita las razones concretas por las que Candelario permanece en Coyungu una vez que descarta su misión inicial, pero sí realiza, en cambio, una serie de tanteos alrededor de la pregunta incontestada, abordando los datos inconexos de una posible respuesta. De esos tanteos se desprenden los grandes hechos y acontecimientos de la historia” (1984: 198). Duchesne, Juan. “El etnopoética y estrategias discursiva en *Canto de Sirena*”. En: *Revista de Crítica Latinoamericana*. Año X (10) N° 20 [2do. Semestre 1984], pp. 189-205.

¹¹⁴ Marina Gálvez Acero señala que es a partir de su vuelta a Coyungu que “Candelario comienza a tomar conciencia de su conducta insolidaria e irresponsable. Esta situación culmina el año 1945, año en el que participa en una campaña electoral apoyando a un candidato latifundista” (1992: 70). Cf. Gálvez Acero, M. “Narrativa y testimonio popular: Gregorio Martínez”. En: *AIH*. Actas XI [1992]: 63-72.

¹¹⁵ Milagros Carazas señala que “al perderse las elecciones, Candico ya había pensado abandonar a este hacendado y cuando lo envía a Coyungu a huaquear en 1946, fue suficiente experimentar la extrañeza por la gente y el lugar para decidir su consiguiente aislamiento. Lo que hemos denominado la etapa de autoexilio y concientización [...]. Tan pronto entiende que todo había cambiado y que algo también se había dado en su interior se dirige a las afueras de la rancharía a iniciar una nueva etapa de su vida, quizá la más trascendental” (1997: 33). Cf. Carazas, Milagros “La innovadora imagen del negro en *Canto de sirena* de Gregorio Martínez. En: *Aura*. Año 1, N° 1 [Dic. 1997], pp.29-34.

salieron en los noventa en los que no solo se resaltaba las cualidades culturales del protagonista sino también su retorno a un proceso de identificación social. De esta manera, el protagonista de la novela *Canto de sirena* quedó expedito, aunque contradictoriamente, para ser “la verdadera representación de la cultura afroperuana”. Idea que sigue siendo reproducida —sin fisuras ni ‘peros’— por reseñadores y comentarista afectos a la tradición crítica.

CONCLUSIONES

1. El estudio de la cultura exige plantear el desplazamiento del concepto tradicional de cultura como educación formal o refinamiento del gusto, debido a su carácter estático, evolucionista, elitista, subordinante y de prescindibilidad para la existencia. En su lugar, se posiciona el concepto crítico de cultura como espacio de lo simbólico, el cual está atravesado por la política de dominación y resistencia. De estas luchas por el poder, se determina la visibilidad de ciertos valores, creencias y formas de conocimiento de lo real a la vez que se invisibiliza otros.
2. El concepto crítico de cultura hace posible que se formule juicios sobre lo ético, lo estético y hasta sobre lo que es verdad y falsedad; siempre y cuando, estos juicios estén fundamentados en un universal humano, el cual permite “la expansión de las capacidades humanas de todos”, y para el que existen, en cada sociedad, estímulos y obstáculos.
3. Para poder explicar alguna realidad, no solo se debe analizar a la cultura, sino se la debe relacionar con la economía y la política. En otras palabras, se debe razonar la complejidad del evento, ya que si bien la política es el espacio de la negociación y el enfrentamiento por el poder; la economía, el espacio de la producción y la

distribución de los recursos; y la cultura, el espacio de lo simbólico; ninguno de estos tiene un ámbito definible con independencia de lo que ocurra en los demás.

4. Además de la relación entre espacios señalada, se debe tener en cuenta, para un análisis de la cultura, el vínculo con lo afectivo, ya que de lo contrario el examen “está condenado a permanecer en el terreno de los motivos deliberados, de los propósitos conscientes, ignorando el fundamento animal del ser humano, las fuerzas subterráneas de lo irracional”. Esta última idea se debe a que si bien la cultura modela la subjetividad, no la crea de la nada, sino que lidia con una impulsividad natural (la ira, el dolor, por ejemplo).
5. El estudio de la interculturalidad plantea su uso conceptual según la perspectiva que se asuma. Esta puede ser la de una interculturalidad funcional o la de una interculturalidad crítica. La primera, la funcional, reconoce la diversidad y la diferencia cultural, así como la meta de incluir a los grupos históricamente marginados al interior de la estructura social establecida. Sin embargo, el problema de esta interculturalidad está en que sirve al sistema hegemónico existente (el neoliberal) como estrategia de dominación y de control de posibles conflictos, ya que no visibiliza las causas de la desigualdad social y cultural ni tampoco “cuestiona las reglas de juego” que sostienen al sistema estructural de la sociedad. La interculturalidad crítica es aquella que no se centra en el simple reconocimiento de la diferencia cultural y la inclusión de los marginados como parte de las estructuras establecidas, sino, principalmente, busca señalar que la diversidad y su valoración se construye dentro de una estructura colonial de poder racializada y jerarquizada, la cual tiene a los blancos y ‘blanqueados’ en la cima y a los pueblos indígenas y afrodescendientes en los peldaños inferiores.

6. Desde que fue publicada en 1977, la novela *Canto de sirena* ha sido de interés para la crítica. Esta a lo largo de los años ha examinado el texto de Martínez desde distintos puntos de atención, como la oralidad popular recreada, el género de la obra, las estrategias discursivas, la representación de la cultura negra o la conciencia crítica del narrador ficcional. De los temas mencionados, es la oralidad recreada a la que más atención y relevancia se le ha dedicado. A partir de ello, es que la crítica ha resaltado la obra al nivel de un José María Arguedas, quien también realizó en sus libros representaciones del lenguaje del pueblo, pero de habla quechua.
7. La crítica general a la novela *Canto de sirena* respecto a la posición intercultural que asume Candelario Navarro ha sido la de resaltar la importancia de aquella otra voz crítica que revela y denuncia el racismo como estructurante de la sociedad, la cual tiene a los blancos y “blanqueados” en la cima y a los pueblos indígenas y afrodescendientes en los peldaños inferiores.
8. Desde la perspectiva crítica intercultural, el discurso de Candelario intenta, a través de la especulación y el cuestionamiento, provincializar la cultura oficial (como, por ejemplo, el relato bíblico, la utilidad de la tecnología, el sesgo hacia ciertas carnes, la pobreza verbal del poblador de los márgenes, entre otras ideas). Es decir, el reconceptualizar las estructuras sociales, epistémicas y de existencia hegemónica a partir de la cultura popular que Candelario manifiesta. Es por medio de este *saber popular*, como sistema vigente y liberador de sentimientos vitales, que intenta hermanar a los marginados de la sociedad para así lograr un mundo sin opresión e injusticia.
9. Si bien la crítica solo ha visibilizado el discurso crítico del protagonista de *Canto de sirena*, existen algunos trabajos que han encontrado ciertas contradicciones e incongruencias en la lógica social del personaje principal Candelario Navarro. Estos

apuntes han señalado que el narrador-protagonista de la novela es un “sujeto escindido, plural e inconcluso”, que su perenne marginalidad es consecuencia de su goce sexual insaciable que no hace más que reforzar el estereotipo del negro del discurso colonial o que aquel queda atrapado en el goce criollo que no lo deja llegar a un orden distinto.

10. La práctica sexual reiterativa de Candelario Navarro, la cual se hace extensiva a un humor “fálico” —que han sido interpretados como un “desagravio” frente a la explotación de la sociedad hegemónica blanca— es lo que acentúa la marginalidad de aquel como de su comunidad. Solo se debe prestar atención a los momentos en que Candelario sostiene una actitud contestataria frente al poder hegemónico criollo. Es por ello que se plantea que Candelario no termina de salir del campo de los estereotipos que se tiene del negro en la literatura peruana, aquella cuya fuente ha sido el discurso colonial criollo.
11. El intento de la novela *Canto de sirena* de subvertir el régimen hegemónico opresivo criollo, el cual tiene como centro al sujeto social dominante, cuyas características son el ser *blanco, varón, heterosexual, casado, disciplinado, trabajador, propietario y dueño de sí mismo*, ha terminado con la reproducción de aquel patrón criollo frente a los individuos que integran la otredad (mujeres, niños, homosexuales, entre otros).
12. Si bien la cosmovisión popular revelada por Candelario se presenta cautivadora por un lado, por otra, se muestra maniquea y egoísta. Se debe percibir la intención política, pero también el inconsciente político que esta conlleva. De ahí lo errado de asumir que por el hecho de que el narrador hable como un miembro de una determinada comunidad necesariamente deba actuar a favor de esta.
13. La representación de la mujer en el discurso de Candelario como “lo subalterno de lo subalterno”, en primer lugar, reproduce el orden patriarcal de la ideología criolla

y, en segundo lugar, contradice su proclama de igualdad social. Lo cierto es que los grupos subordinados también reproducen el dominio (opresivo) por medio de estereotipos y la ambivalencia sobre sus pares.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Rolena
1988 “Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año 14, número 28, pp. 11-27.
- AGUIRRE, Carlos
2009 “Hegemonía”. En: SZURMUK, Mónica y Robert MCKEE IRWIN. *Diccionario de estudios culturales latinoamericano*. México: Editorial Siglo XXI.
- ALTAMIRANO, Carlos (director)
2002 *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- ARAMAYO, Omar
1976 “Cuentos de Caléndula”. *Suceso*. Lima, 11 de enero, p.10.
- ARFUCH, Leonor
2002 “Representación”. En: ALTAMIRANO, Carlos (director). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 206-209.
- AUBES, Françoise
2002 “La emergencia de una palabra negra”. *El Peruano. Identidades*. Reflexión, Arte y Cultura Peruana. Lima, 15 de abril, pp. 3-5.
- BAJTIN, Mijaíl
1998 *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI.
- BARFIELD, Thomas (coordinador)
2000 *Diccionario de Antropología*. México D.F.: Siglo XXI.
- BARNET, Miguel
1977 *Biografía de mi cimarrón*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- BHABHA, Homi
2002 “La otra pregunta: el estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo”. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo.
1991 “Instalar el humor en el corazón mismo de la tristeza”. *Nuevo Texto Crítico*. California, año 4, número 8, pp. 55-72.

- CALDERÓN, Carlos.
1989 "El 'Boom' subterráneo de la narrativa peruana". *Quehacer*. Lima, número 61, pp. 104-107.
- CARABÍ, Àngels
2010 *Construyendo nuevas masculinidades: la representación de la masculinidad en la literatura y el cine de los Estados Unidos (1980-2003)*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer.
- CARAZAS, Milagros
1997^a *Canto de sirena de Gregorio Martínez: una propuesta de lectura*. Tesis de licenciatura en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- 1997b "La innovadora imagen del negro en '*Canto de sirena*' de Gregorio Martínez. *Aura*. Lima, año 1, número 1, pp. 29-34.
- 1998 *La orgia lingüística y Gregorio Martínez. Un estudio sobre Canto de sirena*. Lima: Línea y punto.
- 2003 "¿Negro, moreno o afroperuano?" *El Peruano*. Identidades. Reflexión, Arte y Cultura Peruana. Lima, 3 de noviembre, pp. 5-7.
- 2004 *Imágen(es) e identidad del sujeto afroperuano en la novela peruana contemporánea*. Tesis de maestría en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- CENTENO, Antonio
1977 "Goyo Martínez: canto de caléndula". *Marka*. El Caballo Rojo. Suplemento Dominical. Lima, 27 de octubre, p. 29.
- CHAKRABARTY, Dipesh
2008 "La idea de provincializar Europa". En: *Al margen de Europa. Pensamiento postcolonial y diferencia histórica*. Traducción de Alberto Álvarez y Araceli Maira. Barcelona: Tusquets.
- CHIRINOS-ALMANZA, Alfonso
1975 "La Reforma Agraria peruana". *Nueva Sociedad*. Lima, número 21, pp. 47-64.
- COAGUILA, Jorge
1994 "Narración, a veinte años del fin". *La República*. Culturas. Suplemento Dominical. Lima, 13 de Noviembre, pp. 25-26.
- 2003 "Una infeliz convivencia". *El Peruano*. Identidades. Reflexión, Arte y Cultura Peruana. Lima, 3 de noviembre, p. 4.

- 2006 "La redención posible/*Canto de sirena* (1977), de Gregorio Martínez". *Blog de Jorge Coaguila. El dedo en la llaga*. Consulta: 23 de diciembre de 2007.
<<http://jcoaguila.blogspot.com/2006/02/la-redencion-posible-canto-de-sirena.html>>
- CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO
2004 *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.
- CORNEJO POLAR, Antonio
1980 "Historia de la literatura del Perú republicano". En: Fernando Silva Santisteban (Editor). *Historia del Perú*. Volumen 8. Lima: Editorial Mejía Baca, pp. 9-188.
1989 *La novela peruana*. Lima: Editorial Horizonte.
- CORNEJO POLAR, Antonio y Luis Fernando VIDAL
1984 *Nuevo cuento peruano*. (Antología). Lima: Mosca Azul.
- COTLER, Julio
1978 *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: IEP.
1990 "De Velasco a Belaúnde: el problema de la construcción nacional y la democracia en Perú". En: GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (coordinador). *El Estado en América Latina: teoría y práctica*. México D.F.: Siglo Veintiuno, pp. 349-366.
- DE BEAUVOIR, Simone
1998 [1949] *El segundo sexo*. Trad. de Alicia Martorell. Madrid: Cátedra.
- DE TORO, Alfonso
1999 "La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización". En: Alfonso de Toro - Fernando de Toro (eds.). *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- DELGADO, Washington
1984 *Historia de la literatura republicana*. Lima: Rikchay Perú.
- DUCHESNE, Juan
1984 "El etnopoética y estrategias discursiva en *Canto de Sirena*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año X, número 20, pp. 189 - 205.
1987 "Miguel Barnet y el testimonio como humanismo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año XIII, número 26, pp. 155-160.

- EGUREN, Fernando
2006 *La Reforma Agraria en el Perú*. Lima: CEPES.
- EL COMERCIO
1986^a “Escritor iqueño ganó premio de literatura ‘Gaviota Roja’. *El Comercio*. Lima, 25 de enero, p. C9 (publicado sin firma).
- 1986b “Para mí la escritura es una travesía declara el escritor Gregorio Martínez” (entrevista). *El Comercio*. Lima, 10 de abril, p. C14 (publicado sin firma).
- ESPINOZA HARO, Nilo
1975 “¿Caléndula?”. *La Prensa*. Lima, 6 de diciembre, p. 23.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo
1998 “*Canto de sirena* de Gregorio Martínez: una propuesta de lectura”. *Escritura y Pensamiento*. Lima, año 1, número 1, pp. 179-180.
- FLORES GALINDO, Alberto.
1988 *Buscando un inca*. Tercera edición. Lima: Editorial Horizonte.
- FORGUES, Roland
1982 “En octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas”. *Quehacer*. Lima, número 16, pp. 107-114.
- 1986 “La escritura subversiva de Gregorio Martínez y el renacer de los marginados”. En: FORGUES, Roland. *El Fetichismo y la letra: ensayos sobre literatura hispanoamericana*. Lima: Editorial Horizonte, pp. 87-107.
- FRANCO, Sergio R.
2004 “Lo erótico en la narrativa peruana”. *El Peruano. Identidades*. Reflexión, Arte y Cultura Peruana. Lima, año 3, Número 62, pp. 6-7.
- FREIRE, Luis
1977 “La sirena popular de Gregorio”. *Runa*. Lima, número 6, pp. 33-35.
- FULLER, Norma
1997^a *Identidades Masculinas, Varones de clase media en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 1997b “Fronteras y retos: varones de clase media del Perú”. En: VALDÉS, Teresa y José OLAVARRÍA (editores). *Masculinidades: poder y crisis*. Santiago de Chile: Isis Internacional, FLACSO, pp. 139-152.

- GÁLVEZ ACERO, Marina
1992^a "Narrativa y testimonio popular: Gregorio Martínez". Ponencia presentada en el Décimo Primer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. California. Consulta: 8 de mayo de 2008.
<http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_009.pdf>
- 1992b *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus.
- GÁLVEZ RONCEROS, Antonio
1975 *Monólogo desde las tinieblas*. Lima: Editorial Inti Sol.
- GEERTZ, Clifford
1989 *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, Gérard
1989 *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo
1976 "Martínez: tiempo de Caléndula". *Correo*. Suceso. Lima, 25 de enero, p. 9.
- 1977a "Gregorio Martínez, Premio 'José María Arguedas'". *El Comercio*. El Dominical. Suplemento de Actualidad Cultural. Lima, 20 de febrero, pp.14-15.
- 1977b "Un canto de sirena". *El Comercio*. El Dominical. Suplemento de Actualidad Cultural. Lima, 28 de agosto, p. 20.
- 1977c "Poesía y narración en el Perú 1960 - 1977". *Runa*, Lima, número 5, pp. 7-11.
- 1986 "'Premio Gaviota Roja': Crónica y Canto de Gregorio Martínez". *El Comercio*. El Dominical. Suplemento de Actualidad Cultural. Lima, 25 de mayo, p. 20.
- GUTIÉRREZ, Miguel
1975 "*Tierra de caléndula* y la renovación del cuento peruano". Prólogo a *Tierra de caléndula*. Lima: Milla Batres.
- 1988 *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Editorial Labrusa.
- 1998 "Sobre el grupo Narración". En: KOHUT Karl, José MORALES SARAVIA y Sonia V. ROSE (editores). *Literatura peruana de hoy: crisis y creación*. Frankfurt-Main/Madrid: Frankfurt Vervuert/Iberoamericana, pp. 47-57.

- HIGA, Augusto.
1995 *Análisis de la novela Canto de sirena de Gregorio Martínez*.
Inédito.
- HIGGINS, James
2003 “El racismo en la literatura peruana”. En: HIGGINS, James (editor). *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELAP), pp. 157-177.
- 2006 *Historia de la literatura peruana*. Lima: Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- HUAMÁN, Carlos
2006 “*Canto de sirena*, entre la oralidad y la escritura”. En *Literatura, Memoria e imaginación en América Latina*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- HUÁRAG, Eduardo
2004 *Estructura y estrategias en la narrativa peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2007 “Gregorio Martínez: Reinterpretación literaria del conocimiento y la cultura convencional”. En: HUÁRAG, Eduardo. *Tendencias e innovaciones en la narrativa hispanoamericana*. Lima, Editorial San Marcos, pp. 243-255.
- LEONARDO LOAYZA, Richard
1995 “*Canto de sirena*”. *Lagartija*. s/l, 11 de febrero, p. 8.
- 2008 “Masculinización, performatividad y poder en *Yo soy el rey*, un relato de Alfredo Bryce Echenique”. En: *En la sala de espera. Revista de crítica y creación literaria*. Lima, año 1, número 1, pp. 50-61.
- 2011 “Dinámicas de lo abyecto y lo perverso en la obra narrativa de José María Arguedas. El caso de *El Sexto*. Apuntes para una discusión teórica”. *Actas del Congreso Internacional José María Arguedas*. Lima: Academia Peruana de la Lengua/Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM/Editorial San Marcos.
- LÓPEZ, Guadalupe y Carmen PÉREZ
2009 “Discurso”. En: SZURMUK, Mónica y Robert MCKEE IRWIN. *Diccionario de estudios culturales latinoamericano*. México: Editorial Siglo XXI.
- MACEDO, Gloria
2008 *Canto de sirena: oralidad y memoria*. Lima: Hipocampo Editores.

- MARCONE, Jorge
1997 *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y reinscripción del discurso oral*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix
1972 *La estructura de la obra literaria*. Chile: Universidad de Chile.
1981 "Representación y ficción". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Ottawa, año VI, número 1, pp. 67-89.
- MARTÍNEZ, Gregorio
1975 *Tierra de caléndula*. Lima: Milla Batres.
1977 *Canto de sirena*. Lima: Mosca Azul Editores.
1985 *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor*. Lima: Mosca Azul Editores.
1991 *Crónica de músicos y diablos*. Lima: Peisa.
2001 *Biblia de guarango*. Lima: Peisa.
2004a *Cuatro cuentos eróticos de Acarí*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
2004b *El libro de los espejos. 7 ensayos al filo del catre*. Lima: Peisa.
2005 *Guitarra de Palisandro y los cuentos ganadores y finalistas. XII Bienal de cuento Premio Copé 2002*. Lima: Petroperú.
- MATOS MAR, José y José MEJÍA
1980 *La Reforma Agraria en el Perú*. Lima: IEP.
- MELGAR, Ricardo
2003 "La etnoliteratura entre dos mundos imaginados: de las cenizas de la tradición afroperuana a las mieles de la novela". *Cuicuilco*. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. México D.F., volumen 10, número 28, pp. 173-184.
- NUÑEZ, Estuardo
1981 "La literatura peruana de la negritud". *Hispanamérica*. Año X, número 28, pp.19-28.
- ONG, Walter
1993 *Oralidad y escritura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- ORTIZ, Carolina
1999 *La letra y los cuerpos subyugados. Heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional.
- PORTOCARRERO, Gonzalo
2004 “Hacia la (re)construcción de un concepto de cultura y de crítica cultural”. En: *Rostros Criollos del Mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales.
- POZUELO, José María
1988 *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra
- PUENTE BALDOCEDA, Blas
2002 *Poética narrativa en Canto de sirena de Gregorio Martínez. Estilo, narración e ideología*. New York: Peter Lang.
- QUIJANO, Aníbal
2000 “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad del saber: perspectivas latinoamericanas*
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE)
2001 *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. Madrid: Real Academia Española. Consulta: 26 de agosto de 2010.
<<http://www.rae.es/rae.html>>.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. LOPES.
1996 *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- RONDINEL PINEDA, Sara Carmina
1993 *Rasgos y aspectos del humor popular y carnavalesco en Canto de sirena* de Gregorio Martínez. Tesis de bachillerato en Letras y Ciencias Humanas con mención en Lengua y Literatura Hispánicas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- 1995 “El proyecto literario de Narración”. *Márgenes*. Lima, año 7, número 13-14, pp. 204-226.
- SAID, Edward
1990 [1978] *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.
- SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo y Luis PEIRANO
1982 “Los muertos, a las doce del día, bajan a tomar agua” (Entrevista). *Quehacer*. Lima, número 16, pp. 115-119.

- SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo y Martín PAREDES
2002 "Perú, literatos sin literatura". *Quehacer*. Lima, número 76, pp. 120-127.
- SANTIVÁÑEZ VIVANCO, Roger.
1977 "Siete preguntas a Gregorio Martínez" (entrevista). *La Prensa. Imagen. Suplemento Dominical*. Lima, 22 de mayo, p. 18.
- SAONA, Margarita
2010 "Las aventuras sexuales de don Candelario: Las trampas de la masculinidad en *Canto de sirena* de Gregorio Martínez". Ponencia presentada en el Congreso Internacional Interdisciplinario: Palabra de Negro. Lima. Jueves 11 de noviembre.
- SCOTT, Joan
1990 "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En: AMELANG, James y Mary NASH (editores). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Alfons el Magnanim, pp. 23-56.
- SILVA, Max
1980 "La novela de Gregorio Martínez. ¿Canto de sirena o canto de Sileno?". *Marka. El Caballo Rojo. Suplemento Dominical*. Lima, 12 de octubre, pp. 8-9.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty
1998 [1985] "¿Puede hablar el sujeto subalterno?". *Orbis Tertius*. s/l, volumen 3, número 6, pp. 175-235.
- SZURMUK, Mónica y Robert MCKEE IRWIN
2009 *Diccionario de estudios culturales latinoamericano*. México: Editorial Siglo XXI.
- TENORIO, Néstor
2006 *El grupo narración en la literatura peruana*. Lima: Ateidea editores.
- TODOROV, Tzvetan
1987 *La conquista de América. El problema del otro*. México. D. F.: Siglo veintiuno editores.
- VALDIVIA, Gonzalo
2009 "Canto de Sirena de Gregorio Martínez. Celebración del sexo, la viveza y el rencor negroide". *Leergratis.com*. Consulta: 19 de enero de 2010.
<<http://www.leergratis.com/literatura-erotica/canto-de-sirena-de-gregorio-martinez.html>>

- VALENZUELA GARCÉS, Jorge
1989 *El grupo Narración. Análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana.* Tesis de Licenciatura en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- 1995 *La cultura de la marginalidad en la novela peruana de los 70.* Tesis de Doctorado en Filología Hispanoamericana. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología Hispánica.
- 2005 “Márgenes interiores y horizonte social: una aproximación a *Canto de sirena* de Gregorio Martínez”. *Diégesis*. Revista de narración. Lima, año 5, número 8, pp. 26-33.
- VIDAL, Luis Fernando
1977 “Martínez, Gregorio: *Canto de sirena*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año 3, número 6, pp. 164-167.
- VIVEROS, Mara; José OLAVARRÍA y Norma FULLER
2001 *Hombres e identidades de Género. Investigaciones desde América Latina.* Bogotá: Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia.
- WALSH, Catherine
2009 “Hacia una comprensión de la interculturalidad” En: *Tukari*. Septiembre-octubre
- ŽIŽEK, Slavoj
2003 “El multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”. En: Jameson, Fredric y Slavoj Žizek. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo.* Buenos Aires: Paidós.